

**«De tanto pensar-me»: a consciência no *Livro do Desassossego*
de Fernando Pessoa**

Madalena Sofia Salgado Lobo Antunes

Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses

(Outubro, 2018)

Declaração

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata

Lisboa, 12 de Outubro de 2018.

Agradecimentos

Esta monografia é o resultado de sete anos de pesquisa em torno do *Livro do Desassossego*. A investigação prolongou-se devido à experiência de aprendizagem colectiva que foi para mim o projecto “Estranhar Pessoa”. No âmbito do projecto pude aprofundar o meu conhecimento das várias valências da obra de Pessoa, assim como enfrentar a sua problemática materialidade. Agradeço, por isso, ao Professor António Feijó, enquanto investigador responsável, e ao Pedro Sepúlveda, enquanto coordenador executivo, por terem encorajado as investigações de todos os membros do grupo. Esta monografia cresceu e expandiu-se devido a conversas sobre Fernando Pessoa com Humberto Brito, Nuno Amado, Jorge Uribe, Rita Patrício, Mariana Gray de Castro, Maria do Céu Estibeira, Ana M. Ferraria e com todos os restantes membros da equipa do projecto que produziram a crítica pessoana no, e para o, século XXI. Tenho um orgulho imenso em ter feito parte de tão notável equipa. Agradeço ao Professor Abel Barros Baptista o apoio incansável e a motivação nos momentos mais difíceis. Agradeço também ao Professor Gustavo Rubim, que me guiou na escrita deste texto e me forneceu referências imprescindíveis, sem as quais ele seria certamente mais pobre. Agradeço a todos os amigos que me apoiaram neste processo, em particular, àqueles que me ofereceram generosamente o seu tempo e a sua paciência na revisão do texto: obrigada, Marisa Mourinha e Jefferson Virgílio. Agradeço à Dolores Parreira o interesse pelo meu trabalho e o apoio. Quero agradecer também a todos os funcionários e bibliotecários da Biblioteca Nacional de Portugal, da Biblioteca Municipal do Palácio Galveias e da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, pelo seu apoio na pesquisa de fontes e pela sua dedicação ao conhecimento. Quero deixar um agradecimento à Casa Fernando Pessoa e à sua directora, Clara Riso, que tem feito um trabalho extraordinário na promoção da obra de Fernando Pessoa. Também da Casa Fernando Pessoa, quero agradecer à fantástica equipa da biblioteca e, em particular, ao José Correia e à Teresa Monteiro, pela ajuda na consulta das obras da biblioteca privada de Fernando Pessoa. Aos Professores Maria Luísa Figueira e Luís Madeira, professores de psiquiatria da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, agradeço o apoio e os esclarecimentos sobre o funcionamento da mente humana, e todas as conversas sobre a relação entre a psiquiatria e as artes. Quero agradecer ao meu pai, que leu e comentou os primeiros quatro capítulos desta tese e que sempre me apoiou nesta investigação; uma partilha dolorosamente interrompida pela sua partida prematura. Quero agradecer à minha

mãe por ter confiado no meu caminho. Por fim, quero agradecer à Ângela, com quem partilho toda a vida, que tem lido e opinado sobre o meu trabalho ao longo de 4 anos, encontrando, muitas vezes, o meu argumento antes de mim. Obrigada pelo teu apoio e dedicação.

Esta investigação foi financiada por uma bolsa de doutoramento da Fundação Para a Ciência e Tecnologia (SFRH / BD / 81518 / 2011).

Resumo

Esta investigação pretende analisar como se formula a consciência no *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. Aproxima, por isso, a grande obra em prosa de Fernando Pessoa a outras narrativas da consciência, nomeadamente aos romances de *stream of consciousness* de Virginia Woolf e James Joyce. Enquanto proposta romanesca, o *Livro do Desassossego* invoca formulações pessoanas sobre autoria e personagem também examinadas nos seus textos críticos. Este estudo articula a ideia de consciência de Fernando Pessoa com a sua ideia de personagem psicologicamente complexa e com as técnicas literárias que utiliza para simular a consciência através da linguagem; em que a primeira garante uma tentativa romanesca e a segunda uma experiência nítida de exploração literária da consciência. Por fim, esta investigação aborda a ironia por detrás das recontextualizações que a consciência literária permite criar.

Palavras-chave: Livro do Desassossego, Fernando Pessoa, Romance, Ficção, Consciência, Bernardo Soares, Personagem, James Joyce, Virginia Woolf, Ironia.

Abstract

This study aims to analyze how consciousness is formulated in Fernando Pessoa's *Book of Disquiet*. It likens, therefore, Fernando Pessoa's great prose work to other narratives on consciousness, namely the stream of consciousness novels by Virginia Woolf and James Joyce. As a novelistic proposal, the *Book of Disquiet* invokes pessoan examinations on authorship and character that are also observed in his critical texts. This thesis articulates Fernando Pessoa's idea of consciousness with his idea of psychologically complex characters and with his use of literary techniques to simulate consciousness through language: wherein the first guarantees a novelistic attempt, and the second a clear experiment of the literary exploration of consciousness. Finally, this study takes on the irony behind the recontextualizations that literary consciousness allows for.

Key-words: Book of Disquiet, Fernando Pessoa, Novel, Fiction, Consciousness, Bernardo Soares, Character, James Joyce, Virginia Woolf, Irony.

*Esta tese é dedicada à memória do meu pai,
João Lobo Antunes (1944-2016).*

Nota introdutória

Esta tese parte de uma ideia inicial do *Livro do Desassossego* como objecto literário não identificado. Reconhecendo nele várias partes separáveis, com uma única identidade conceptual. Quando, na biologia, se olha para criatura nova e desconhecida, o primeiro passo é a identificação de tudo o que é familiar ao biólogo; procura-se, então patas ou barbatanas, antenas ou pêlos; tenta descobrir-se se é mamífero, réptil ou anfíbio. Assim acontece também com os textos literários. Quando olhamos para um texto que se apresenta como objecto literário estranho, perguntamo-nos se poderá ser ficção ou crónica, se prosa ou poesia, se tem várias personagens ou se tem um só sujeito, se esse sujeito é poético, ou se é narrador, ou até, se outro alguém narra a história de um sujeito; consideramos a mancha gráfica, procurando nela estrofes ou texto corrido. Olhando para o *Livro do Desassossego*, sabemos que não é poesia, até porque Fernando Pessoa tem uma ideia de poesia muito específica, aderindo a uma ortodoxia própria. Fernando Pessoa tinha a certeza do que era para si poesia, da importância da forma, e de criar para ela novas formas. No seu discurso sobre o *Livro*, sabemos que poemas pensou em incluir nele e de que, no final, a ideia de um livro sem poemas vingaria.

Reconhecemos, também, que no *Livro do Desassossego* existe um protagonista que fala de si na primeira pessoa. As respostas a estas questões para o *Livro do Desassossego* encaminham-no, todas elas, para o romance. Como romance potencial, o *Livro do Desassossego* contém, desde logo, um ingrediente essencial em qualquer romance: um protagonista complexo. O protagonista é complexo num registo reconhecível, tem um mundo: um trabalho, um quarto, uma cidade. O romance constrói um mundo em torno das personagens que se vêem reflectidas nesse mundo. Os romances da consciência concentram-se nesse processo de reflexão. Não importa tanto a vida das personagens, mas sim, as suas percepções da vida. Assim acontece também com o *Livro do Desassossego*.

Esta investigação começa com a identificação do trabalho de outros críticos em torno da questão genológica no *Livro do Desassossego*; e, depois, considera a crítica produzida sobre o romance da consciência e como esta poderá ser aplicada ao *Livro*. Percebemos, desde logo, alguma da aplicabilidade das teorias sobre *stream of consciousness* para uma leitura do livro em prosa de Pessoa.

O passo seguinte é a identificação das possíveis pernas, antenas, ou barbatanas do *Livro*, nos textos em que escreve sobre o que são, para si, os elementos cruciais para de um objecto literário, seja ele qual for. Assim, considera-se a questão do romance na crítica pessoana, como se relacionará com o género e com a ideia de personagem, tão importante para a obra de Fernando Pessoa. Percebe-se, então, que a personagem Bernardo Soares se sustenta na relação com os espaços que convoca. Descobrir uma morada para Bernardo Soares foi essencial para que o *Livro* pudesse tornar-se o livro de Bernardo Soares; em torno dessa morada, toda uma cidade de Lisboa se solidifica, tornando-se no seu mundo.

Mergulhando na questão específica da consciência no *Livro do Desassossego*, percebemos que a consciência de Bernardo Soares é construída com muitas das mesmas ferramentas usadas por James Joyce e Virginia Woolf, os autores responsáveis pela afirmação do romance de *stream of consciousness* no cânone. A imagem da consciência de Bernardo Soares começa a ganhar forma, depois de reunidos os elementos que a compõem. Como muitos desses elementos se cancelam na sua produtividade, somos obrigados a reconhecer que a consciência de Soares tem algo de intrinsecamente irónico, o que nos obriga a repensar, com uma grande dose de cepticismo, todos os elementos reunidos mais uma vez. Felizmente, a ironia é só mais um exemplo da facilidade com que a obra de Pessoa produz novos sentidos para si mesma.

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| I. Crítica da crítica | 11 |
| 1.1 <i>Desassossego e genologia.....</i> | <i>11</i> |
| 1.1.1 Aproximações do <i>Livro do Desassossego</i> ao diário | 18 |
| 1.1.2 Aproximações do <i>Livro do Desassossego</i> ao romance..... | 22 |
| 1.1.3 O problema dos géneros | 27 |
| 1.2 <i>A crítica da consciência</i> | <i>31</i> |
| II. Da consciência do autor à consciência da personagem | 40 |
| 2.1 <i>Fernando Pessoa e John Milton</i> | <i>41</i> |
| 2.2 <i>Fernando Pessoa e William Shakespeare</i> | <i>49</i> |
| III. A consciência da personagem: Personagens, figuras de romance <i>et alli</i>..... | 58 |
| 3.1 <i>Personagens literárias</i> | <i>68</i> |
| 3.2 <i>O protagonista e a escrita.....</i> | <i>70</i> |
| 3.3 <i>A hipnose do patrão Vasques.....</i> | <i>72</i> |
| 3.4 <i>Bernardo Soares: temos símbolo?</i> | <i>79</i> |
| 3.5 <i>Bernardo Soares, subalterno por escolha.....</i> | <i>83</i> |
| IV. Consciência urbana: «Vagabondage by obsession» | 89 |
| 4.1 <i>Os romances modernistas e a cidade.....</i> | <i>89</i> |
| 4.2 <i>As pessoas da cidade.....</i> | <i>98</i> |
| 4.3 <i>O caso Cesário.....</i> | <i>103</i> |
| 4.4 <i>A cidade nos romances de stream of consciousness</i> | <i>106</i> |
| V. A consciência da consciência | 121 |
| 5.1 <i>Associação-livre e consciência</i> | <i>122</i> |
| 5.2 <i>O problema do sonho e da consciência</i> | <i>129</i> |
| 5.3 <i>As reacções aos objectos – um exemplo</i> | <i>136</i> |
| 5.4 <i>A consciência para além do sonho explícito.....</i> | <i>138</i> |
| 5.5 <i>O leitmotiv do desassossego.....</i> | <i>140</i> |
| 5.6 <i>Narrador e sujeito.....</i> | <i>145</i> |
| VI. A consciência da ironia: A reviravolta irónica | 150 |
| Epílogo | 162 |

I. Crítica da crítica

1.1 Desassossego e genologia

O *Livro de Desassossego* resiste a classificações de género. É composto por vários textos em fases diferentes de escrita. A escrita do *Livro* de Fernando Pessoa parece conviver numa condição paralela à do seu protagonista, que se encontra a escrever um livro no *Livro*, embora uma exista no espaço da ficção e outra, não. O livro de Fernando Pessoa tem um título: *Livro do Desassossego*, o do protagonista, não. A assunção de ambos os livros como um e o mesmo cria vários problemas, em particular porque o livro que Fernando Pessoa vai escrevendo, quase até ao final da sua vida, alcança um papel preponderante na história da escrita da sua obra. Embora tenha sido considerado pela exegese, durante bastante tempo, como um objecto paralelo ao projecto principal, que, nesse caso, seria a poesia dos heterónimos, o *Livro do Desassossego* vai reaparecendo teimosamente na oficina de escrita de Fernando Pessoa, algumas vezes contra a sua vontade, tendo um papel inconclusivo.

Examinar a categoria de género mais adequada para este livro, que existe originalmente espalhado por vários textos, é crucial porque só assim conseguiremos ter uma noção da abrangência do papel destas duas figuras: Fernando Pessoa e Bernardo Soares (o narrador final do *Livro*) e, logo, discriminar o papel de ambos nas estruturas ficcional e metaficcional. É na forma como cria e alimenta a sua ficcionalidade que o *Livro do Desassossego* é único. A sua ficção sugere, neste livro em prosa, escrito na primeira pessoa, um género específico: o romance. Para compreendermos como o *Livro do Desassossego* constrói e desconstrói repetidamente

a sua ficcionalidade, em que o romanesco acaba por ocupar o espaço da hesitação (do livro que Fernando Pessoa não consegue escrever), temos de, primeiro, recolher esses dados na sua oficina de escrita. É-nos dado acesso a essa oficina através da correspondência pessoana.

A 3 de Maio de 1914, Fernando Pessoa escreve a João Lebre e Lima indagando se este já teria lido o trecho “Na floresta do alheamento”, pertencente ao *Livro do Desassossego*. Segundo a carta, esse texto seria um exemplo do que chama «escrever em alheio». Nessa carta, escrita numa fase inicial do *Livro*, são sugeridos muitos dos temas que permanecerão no *Livro do Desassossego* até ao fim, mesmo aqueles que divergirão do estilo de textos como “Na floresta do alheamento”. Escreve então Pessoa sobre o trecho:

Aquele trecho pertence a um livro meu, de que há outros trechos escritos mas inéditos, mas de que falta ainda muito para acabar; esse livro chama-se *Livro do Desassossego*, por causa da inquietação e incerteza que é a sua nota predominante. No trecho publicado isso nota-se. O que é em aparência um mero sonho, ou entressonho, narrado, é – sente-se logo que se lê, e deve, se realizei bem, sentir-se através de toda a leitura – uma confissão sonhada da inutilidade e dolorosa fúria estéril de sonhar.

(Pessoa 1998: 112)

Este excerto dá-nos três pistas. A primeira é que Pessoa não só assume que existem outros textos do *Livro* em revisão e por terminar, como partilha essa informação. Já em Maio de 1914, o *Livro do Desassossego* se encontraria disperso, como projecto grande que reúne dentro de si vários projectos de texto mais pequenos. A segunda pista é que o título é mais que um receptáculo para esses vários pequenos projectos de texto, reúne em si uma coerência pré-estabelecida, que o liga aos textos e liga os textos entre si, e que essa coerência será temática. O *Livro* terá como «nota predominante» dois elementos complementares: «inquietação e incerteza». Repare-se que Pessoa não fala em “notas predominantes”, mas sim, no singular, numa única nota predominante, e que estas duas sensações se combinarão na palavra desassossego. Curiosamente a «inquietação» e a «incerteza», são também palavras proféticas no contexto da história da escrita do *Livro*. A terceira e última pista é a explicação de Pessoa sobre o efeito pretendido pelo texto. É um trecho sobre o sonho que deve ser lido como um sonho, e como um comentário ao acto de sonhar, a «confissão sonhada da inutilidade e dolorosa fúria estéril de sonhar.» (Pessoa 1998: 112). É uma aceção metairónica, uma confissão produzida do sonho sobre o sonho

que não produz nada, num livro sobre inquietação e incerteza. Tudo isto parece um projecto falhado à partida ou, quando muito, um projecto que acolhe a sua própria derrota. As limitações que uma obra com estas fragilidades parece expor, sugerem ainda que ela será escrita nos interstícios dos limites da linguagem, na envolvência de metáforas que se contradizem, nos espaços em que é válido sugerir uma coisa e o seu contrário, espaços férteis para a exploração da ironia.

Nesta carta surge a questão dos géneros, que irá permear o *Livro do Desassossego*. Um livro no qual Pessoa procura a organização da obra, assim como a organização de uma narrativa de um eu que fala da sua vida entrelaçada numa ideia do onírico. O inconsciente, o sonho, é uma temática que permite essas experiências porque existe num espaço dificilmente alcançável pela linguagem. Pessoa procurará modelar esse espaço através das palavras, abraçando tanto a «inquietação» como a «incerteza» nas suas múltiplas formas. Nesse mesmo ano, em Setembro, escreve a Armando Côrtes Rodrigues, lamentando: «O que principalmente tenho feito é sociologia e desassossego. V. percebe que a última palavra diz respeito ao «livro» do mesmo; de facto tenho elaborado várias páginas daquela produção doentia. A obra vai pois complexamente e tortuosamente avançando.» (Pessoa 1998:120). Quatro meses depois, já o entusiasmo com que tinha escrito a João de Lebre e Lima parece desvanecer-se, a obra torna-se uma «produção doentia», uma obsessão, a sua complexidade aumenta e a frustração do seu criador, também.

Os dois temas que o inquietam são a «sociologia» ou seja, como explicará mais adiante na mesma carta, o seu tempo e os problemas da sociedade, a guerra e os alemães que poderão chegar a Paris e ocupar a cidade onde vive o seu amigo, Sá-Carneiro; e a escrita de uma obra que se manifesta metaforicamente como doença, num homem que pretende «disciplinar a sua vida» sentindo o peso da sua dispersão emocional.

Um mês mais tarde, em Outubro de 1914, volta a escrever a Côrtes Rodrigues, explicando que tem escrito «quebrados e desconexos pedaços do *Livro do Desassossego*» (Pessoa 1998: 124) e que o seu livro continua a preocupá-lo, pela forma como desarruma a organização que pretende para a sua escrita. Enquanto os poemas dos heterónimos vão ganhando forma, mesmo que não enquanto objectos-livro, os trechos do *Livro do Desassossego* continuam a nascer dispersos e condenados a um estado inacabado.

Na última carta desse ano sobre o *Livro do Desassossego*, também a Armando Côrtes Rodrigues, Pessoa admite que a escrita do livro, implicada também no seu estado anímico, domina o seu tempo contra a sua vontade: «O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.» (Pessoa 1998:132). A escrita do livro é associada a uma condição emocional e acrescenta ainda desoladamente que a forma dos textos, que se vão multiplicando, se mantém fragmentária.

Mais adiante, na mesma carta, Pessoa volta a associar a escrita do *Livro do Desassossego* a um estado de espírito negativo: «O meu estado de espírito actual é de uma depressão profunda e calma. Estou há dias, ao nível do *Livro do Desassossego*. E alguma coisa dessa obra tenho escrito. Ainda hoje escrevi quase um capítulo todo.» (Pessoa 1998: 127). O livro torna-se assim sinónimo de «depressão profunda e calma».

A carta também revela que o *Livro do Desassossego* vai avançando, independentemente da depressão, a sua escrita consegue prosseguir e Pessoa chega a mencionar que teria um «capítulo» quase terminado. Não sabendo nós a que texto se referirá aqui como “capítulo”, essa palavra parece sugerir uma organização romanesca, ainda que essa divisão do livro em capítulos nunca tenha sido levada a cabo.

Estas cartas mostram que, pelo menos durante o ano de 1914, o *Livro do Desassossego* assume uma posição preponderante na produção literária de Fernando Pessoa. O livro de Pessoa vai-se reconfigurando e ganhando vida própria. É claramente o título que vai mantendo o projecto intacto, funcionando como princípio orientador de uma ideia meta-problemática na sua génese (as tais «inquietação» e «incerteza»). As cartas permitem-nos também auscultar a tensão provocada pela escrita do livro na organização pessoana e, ainda, observar a proximidade entre os estados emocionais mais depressivos e os temas escolhidos para o livro. O discurso epistolar aproxima-se aqui naturalmente de uma escrita autobiográfica da consciência, numa disposição que conjuga estados emocionais com comentários sobre a escrita.

O processo de escrita do *Livro* ocupará por vezes um espaço em que a distinção entre a ficção e a realidade não é assumida, em que a realidade pode ser aproveitada para ficção. Um dos exemplos mais claros disto é a hesitação pessoana relativamente à inclusão de excertos ou frases de cartas da sua correspondência pessoal no *Livro*. Não poderemos saber até que ponto essa decisão seria realmente

levada a cabo, mas, mais uma vez, é natural que o tom de «inquietação» e «incerteza», preponderante em muitas das autoanálises pessoais, da sua correspondência privada, contrariamente a textos destinados a uma audiência mais alargada, fosse também irmanada à escrita ficcional do *Livro do Desassossego*.

A possibilidade da recontextualização de cartas privadas “aproveitadas” para o *Livro do Desassossego* mostra a plasticidade do estatuto de uma escrita que parece ocupar um espaço de limbo entre a ficção e a não-ficção. De entre os poucos exemplos desta condição transformadora da correspondência pessoal numa outra coisa, mais do âmbito da escrita literária, a cópia da carta para Pretória escrita para a sua mãe, Madalena Nogueira, é das mais surpreendentes. Esse documento, que Pessoa assinala como cópia de uma carta para Pretória, encabeçada pelo título «L. do D.», designação escolhida para os textos que pretende provisoriamente incluir no *Livro do Desassossego*, inclui uma série de elementos pessoais, referências à «Mamã» a quem a carta é direccionada (não consta que nenhum dos autores ficcionais do *Livro* tivesse essa figura na sua vida), à tia Anica, e a várias outras figuras biograficamente determinadas que constam da história de vida de Pessoa. Talvez os elementos que mais aproximem esta carta do ambiente estético do *Livro* sejam o estado anímico — «uma vaga inquietação anda a torturar-me uma coisa a que não posso chamar senão uma comichão intelectual [...]» (Pessoa 1998: 115) — e a preocupação com a publicação, um tema que também surgirá depois no *Livro*: «Mesmo a circunstância de eu ir publicar um livro vem alterar a minha vida. Perco uma coisa – o ser inédito.» (Pessoa 1998: 116). Dificilmente os elementos alheios ao *Livro* seriam incluídos na obra, o que indica que esta carta, a ser incluída, teria de ser repensada e muitas dessas referências omitidas. O movimento de um texto, ou trecho de texto, de uma carta privada, com toda a verificabilidade e verdade que esta acolhe, para uma obra ficcional é um excelente exemplo de como o *Livro do Desassossego* se recria e recontextualiza permanentemente como espaço agregador de textos variados.

O outro exemplo deste movimento possível, de uma carta para o contexto literário do *Livro*, é o da carta a Mário de Sá-Carneiro, de Abril de 1916, onde, no meio do processo de escrita, Pessoa se teria apercebido que a sua temática se adequaria ao *Livro do Desassossego*: «Pode ser que se não deitar hoje esta carta no correio amanhã, relendo-a, me demore a copiá-la à máquina para inserir frases e esgares dela no *Livro do Desassossego*. Mas isso nada roubará à sinceridade com que a escrevo, nem à dolorosa inevitabilidade com que a escrevo.» (Pessoa 1998: 206).

Garante que a possível recontextualização de alguma parte do texto não alterará a sensibilidade das palavras partilhadas, que a sinceridade está garantida. O contexto inicial, o de um documento trocado entre dois amigos, de uma grande intimidade, é talvez até, o garante de que a sensibilidade é real, e de que é dessa proximidade que surge esta partilha. Essa mesma garantia não é dada à sua mãe, de quem é omitida essa informação, ainda que possamos admitir que a vontade de incluir essa carta seja posterior à sua escrita.

Sá-Carneiro tornar-se-á no melhor amigo de Pessoa, naquele com quem partilhará as suas incertezas em relação à escrita, mas também a quem recorrerá mais vezes com lamentos dos seus infortúnios. É no corpo do texto da carta que se vê o quanto a preocupação com a obra, neste caso, com o *Livro do Desassossego*, se intromete no discurso pessoano sobre a sua vida e os seus estados de espírito. Ficamos sem saber, no entanto, se isto é um sintoma da presença assoberbante do *Livro* na sua vida e na sua escrita, como lemos nas cartas citadas anteriormente, ou se, por outro lado, a sua autonarrativa, implícita no gesto de escrever uma carta, é só uma que se vai recontextualizando em ficção. A diferença reside na intencionalidade do gesto e torna-se mais pertinente ainda, quando esse gesto vem de um autor que tende a introduzir a ficção na sua vida real, como acontece por vezes com a figura de Álvaro de Campos e os seus encontros com amigos reais de Pessoa.

Essa questão continua em *post-scriptum* na mesma carta. Pessoa ter-se-á apercebido que a valor da carta como autonarrativa da sua condição mental é de facto suficiente para ela ser “guardada” para uma futura inserção noutro contexto:

P.S. – Escrevi esta carta de um jacto. Relendo-a, vejo que, decididamente, a copiarei amanhã, antes de lha mandar. Poucas vezes tenho tão completamente escrito o meu psiquismo, com todas as suas atitudes sentimentais e intelectuais, com toda a sua histeroneurastenia fundamental, com todas aquelas intersecções e esquinas na consciência de si próprio que dele são tão características...

Você acha-me razão, não é verdade?

(Pessoa 1998: 210)

No processo de releitura da carta, Pessoa confirmará o estatuto da mesma como documento para ser guardado e, no fundo, arquivado para servir um possível propósito literário. Pondo de parte a patologização do seu estado de espírito, ou seja, a sua tendência para o autodiagnóstico de histeroneurastenia, o «fundamental» das suas

«atitudes sentimentais e intelectuais», o que reconhecemos aqui é a vontade de documentar a consciência, o seu «psiquismo». Se, em 1914, o *Livro do Desassossego* existia mais como arquivo disperso do que como o objecto literário de um protagonista estabilizado (Bernardo Soares, a partir de 1929) que se tornará, o objectivo fundamental da sua escrita é, desde o início, a concepção de uma escrita sobre a consciência, independentemente de a quem pertencerá essa consciência. A consciência surge naturalmente no discurso epistolar de Pessoa que, nas suas comunicações a amigos e família, justifica o seu silêncio (a falta de comunicação), ou até incumprimentos de vária índole, com estados anímicos. Na procura pela descrição desses estados, Pessoa encontra formulações para o seu livro sobre «inquietação» e «incerteza».

Estas pistas que conseguimos recolher sobre o livro de Fernando Pessoa ajudam-nos a compreender como se relaciona com ele. As suas preocupações são inicialmente temáticas; a sua vontade é de enfrentar a difícil tarefa de construir uma obra a partir de um desafio que coloca a si mesmo. A problemática do livro põe-se desde o início. O problema da organização da obra é, inicialmente, o do fechamento e finalização dos textos porque a sua orientação temática é demasiado abrangente. Por essa razão, reconhecemos nestas cartas a frustração de Pessoa com a presença tão preponderante do *Livro do Desassossego* na vida da sua escrita. Segundo aquilo que descreve, os seus estados de espírito mais depressivos são profícuos para a escrita do *Livro*. É como se a escrita da obra fruisse naturalmente do seu sofrimento. O *Livro* torna-se depois também numa fonte de preocupações, pois vai crescendo de forma desordenada, contribuindo para os estados de espírito negativos do seu autor.

É através da concepção de uma personagem ficcional sólida, que dará corpo à voz autoconsciente do *Livro*, que Pessoa resolverá, parcialmente, a questão da ficção no *Livro*. É com a criação de identidades e figuras que reaparecerão no *Livro* que os textos começam a ganhar uma linha de continuidade.

As dúvidas de Fernando Pessoa em relação à organização do *Livro* parecem também reflectir-se nas tentativas da exegese pessoana de encontrar uma categoria de género para a obra. A resolução desse problema poderia formar uma base sólida para a análise da obra. Como veremos de seguida, o problema põe-se na confusão que é criada pela dificuldade em separar a ficção do *Livro* da experiência de Fernando Pessoa já que, como pudemos ver nos exemplos que dei da correspondência, o próprio autor hesita quando pondera incluir trechos de correspondência privada na obra. A

análise levada a cabo neste estudo parte do pressuposto de que, a partir de um momento em que um texto ganha um estatuto ambíguo, podendo ser recontextualizado em ficção, passa a ser um documento diferente, passível de ser repensado a partir dessa condição. Esses exemplos são casos extremos, mas que ajudam ao estabelecimento de fronteiras, ainda que débeis, entre ficção e realidade. O que a correspondência prova é que existem temas que estarão presentes no *Livro do Desassossego* desde o início, e que garantem a operacionalidade do romanesco senão até de uma ideia de romance em potência. Como veremos de seguida, as hesitações da exegese no enquadramento do *Livro* numa categoria de género, embocam frequentemente na questão da ficção.

1.1.1 Aproximações do *Livro do Desassossego* ao diário

A operacionalidade da categoria “diário” permite leituras problemáticas especialmente quando se confunde um possível diário de Bernardo Soares com um diário de Fernando Pessoa. É precisamente isso que faz Ángel Crespo quando defende que o *Livro* é um espaço textual de ocultação: «ese diario íntimo y intermitente que es el *Libro del desasosiego*, en el que Fernando Pessoa se confiesa bajo la máscara transparente del ayudante de contabilidad Bernardo Soares» (Crespo 1988: 234). Apesar de já ter apontado exemplos de como a correspondência pessoana parece poder intrometer-se na ficcionalidade do *Livro*, a verdade é que Pessoa escreveu diários em nome de personagens, mas cuja experiência é exactamente a sua, incluindo as pessoas referidas. Sabe-se que Pessoa escreveu diários, em inglês, pela mão de outras figuras como Charles Robert Anon. Nesses, as suas anotações são frequentemente sintéticas, descrições de livros lidos e encontros com amigos em cafés. São, na verdade, mais parecidos com cadernos de leituras e de tarefas concretizadas diariamente. As entradas do diário de 1906, assinado Charles Robert Anon, são descrições da experiência do Curso Superior de Letras do qual Pessoa desistiu um ano depois. Veja-se, como exemplo, esta entrada de 25 de Março de 1906:

Curso – History; dull though Ramos is amusing. Sat between two members of the aristocracy; diagnosis: degeneration (inferior). Walked to the Biblioteca with some other conventionals (of a low class – as they say – this time); these are also conventional though they are not aristocratic. Biblioteca: Weber, *History of European Philosophy*: Ionian School, Thales, Anaximander and Anaximenes. Very well written book. [...] Spoke with someone whom I had

thought unconventional, and found them as profoundly enslaved as any other slave. I have no hope now in any friendship *here*; I shall strive to get away as soon as possible.

(Pessoa 2003: 30)

Esta entrada, mais desenvolvida que muitas desse mesmo ano, revela as dificuldades do jovem Fernando Pessoa em adaptar-se à convivência social na universidade.

Os diários posteriores, tanto o de 1913 como o de 1915, tratam de temas semelhantes, remetem para a escrita de cartas, para encontros com amigos, e são também diários de leituras. O de 1915 é escrito principalmente em inglês, ao contrário do de 1913, ambos são mais detalhados nos pormenores do que o de 1906, afinal a vida de Pessoa por essa altura já incluía uma ocupação profissional, mas ambos continuam distantes do tipo de escrita guardada para o *Livro*.

Os textos do *Livro do Desassossego* em que Pessoa menciona o diário, ou autodenomina a sua obra como diário, também não validam em definitivo a classificação como diário, porque não são excludentes de outras categorias de género que Pessoa também apõe ao *Livro*. Falo, pois, de textos como “Diário ao Acaso” e “Diário Lúcido”, ambos da mesma altura. Esses textos assinalados como pertencendo ao *Livro do Desassossego*, tratam dos mesmos assuntos que muitos outros dessa mesma altura, por volta de 1916, mas como a palavra “diário” é omitida do título da maioria dos textos, poderíamos considerar ambos os textos como excepções e marcadamente circunscritos. A categoria diário está presente, na fase inicial de escrita do *Livro*, durante a “vida” de Vicente Guedes *ca.* 1916-1918 (Sepúlveda 2013: 53), em listas de organização da obra, numa altura em que Pessoa ponderava incluir também poesia, aparece numa nota “Epigraphe ao Diário” com a morada de Vicente Guedes. Surge, ainda, directamente mencionada pelo narrador em textos a incluir no *Livro*: «Parecerá a muitos que este meu diário, feito para mim, é artificial de mais. Mas é de meu natural ser artificial.» (Pessoa 2011: 419). Nesta primeira frase de um texto provavelmente de 1915, constatamos que a questão metaficcional já está presente, o diário é feito para ele, não por ele, uma referência que parece sugerir uma relação com uma autoria exterior, que se repetirá em outros textos do *Livro* mais tardios. Excluindo uma leitura do *Livro do Desassossego* como o diário de Fernando Pessoa, outras propostas teóricas que enquadram a obra na categoria “diário” acrescentam à discussão outras leituras para a auto-referencialidade.

Maria da Glória Padrão considera que o *Livro do Desassossego* é um “quase diário” porque: «[s]ão poucos os textos em que F.P. – B.S. – V.G. – Teive se ligam à narração ou à indicação de um facto de relação exterior» (Padrão 1977: 23). Não me parece que esta seja razão suficiente para circunscrever o *Livro* à categoria “diário”, até porque, muitas vezes, um diário é uma descrição de situações sobre a relação com o exterior, como aliás, acontece com os diários do próprio Pessoa. A autora descreve a escrita da interioridade do protagonista, esquecendo que esse interior reage a um exterior. Há, de facto, uma preponderância no *Livro* de descrições de estados anímicos e sonhos, dois elementos da interioridade, mas isto poderia tornar o livro, quando muito, numa espécie de “diário da consciência”. No entanto, a descrição que Padrão faz da ironia parece apontar-nos numa direcção mais frutífera, quando explica que há uma: « [...]utilização de uma ironia que é, por vezes, se não sempre, a distância necessária para não se dar importância desmesurada ao seu imediato no plano da história.» (Padrão 1977: 26). A ironia pode criar essa distância e até condicionar o texto na totalidade, todavia, parece-me que transforma alguns textos, enquadrando-os até no princípio orientador por detrás do título. Se desassossego é inquietação e incerteza, por vezes, a única forma de lidar com esses temas de limite é através da ironia. A ironia dá vitalidade aos textos dentro do *Livro*, permitindo-lhes reconfigurar-se dentro do mesmo. É precisamente dessa abordagem que me ocupo no capítulo final deste estudo.

Desta análise de Maria da Glória Padrão retiramos ainda a descrição de uma espécie de processo circular, uma projecção no outro que falha e da qual só resulta o voltar a si mesmo e inevitavelmente ao interior da consciência: «Vê-se na impossibilidade da relação com o outro, com um tu – nova justificação para se voltar só para si –, no desdém irónico do diálogo cortado [...]» (Padrão 1977: 26) As suas relações com o outro sofrem bloqueios e são interrompidas pela ironia. A ironia servirá, então, para justificar a distância. Reconheço esse processo circular de análise não como elemento anulador ou destruidor, mas sim como garantia de que a recontextualização de uma visão do mundo ou, até, da escrita, pode ser um sintoma de uma condição de personagem ficcional que procura o seu papel na vida e, conseqüentemente, na sua escrita.

Na esteira de Maria da Glória Padrão, o estudo da condição autobiográfica do *Livro* parece produzir teses que se aproximam da autorreferencialidade romanesca que pretendo analisar. Clara Rocha, no seu estudo *Máscaras de Narciso: Estudos*

Sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal, aproxima o *Livro do Desassossego* ao *Diário* de Manuel Laranjeira. Descrevendo o *Livro* como contendo um «Centralismo autobiográfico, inerente à produção narcísica» (Rocha 1992: 174.), acrescenta ainda que «O egocentrismo diarístico representa, no *Livro do Desassossego*, um sintoma de inadaptação ao real.» (Rocha 1992: 175). Mais uma vez, é sugerido que a concentração na interioridade do protagonista é um reflexo da sua condição de inadaptado, mas, na realidade, é mais do que isso, é toda a sua mundivisão e a sua experiência com um outro. A leitura que proponho fazer questiona estas premissas, articulando as várias valências do *Livro* entre si, tendo sempre em atenção o facto de que Bernardo Soares reage ao espaço que o rodeia. O livro de Bernardo Soares, aquele que é mais sólido narrativamente, remete para uma vida específica, com interações repetidas com algumas das mesmas pessoas, personagens da vida diária do protagonista.

A questão em torno das características autobiográficas do *Livro do Desassossego*, ligada, ou não, à categoria “diário”, é das mais interessantes e produtivas para análise da meta-referencialidade na obra. Partindo da sugestão de Paul de Man, que explica a capacidade destruidora e recriadora de sentidos da perspectiva autobiográfica, traço um caminho para essa condição no *Livro do Desassossego*. Paul de Man começa por explicar que: «Autobiography [...] is not a genre or mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree in all texts.» (De Man 1984: 70). A autobiografia é uma figura da leitura, ou seja, uma forma de ler, mas também uma imagem da leitura. Tudo nos indica que Pessoa deseja que o *Livro do Desassossego* seja lido como produzido pelo protagonista, que ambos os livros, o de Pessoa e o de Soares, sejam aproximados. À medida que o projecto vai avançando, especialmente a partir de 1929, a identidade de Soares ganha uma forma mais sólida, um espaço de emprego, colegas etc., mas a ironia das suas contradições, especialmente no que diz respeito ao contacto com os outros, confirma a sua existência num espaço ambíguo, que é, mesmo assim, um único espaço. Pessoa parece confirmar, através da ficção, a premissa de de Man: «The interest of autobiography [...] is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and totalization [...]» (De Man 1984: 71). O *Livro do Desassossego* é uma forma de assumir essa impossibilidade: «Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as

minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.» (Pessoa 2011: 58).

A autobiografia tem sempre uma ficcionalidade inerente, por recorrer à linguagem e por ser uma narrativa produzida com um objectivo e de um ponto de vista específico. Fernando Pessoa constrói uma personagem que sonha e que escreve a sua condição ficcional enquanto discorre também sobre a sua quotidianidade. Trata-se, portanto, de um discurso e do seu comentário. A identidade de Soares é a sua autobiografia falseada e incompleta, onde tudo isto se torna coerente pela eficácia da ironia. O seu livro é o garante da sua vitalidade e, ao mesmo tempo, o espelho de tudo o que deseja compreender, incluindo a sua própria condição ficcional. Assim, o *Livro do Desassossego*, enquanto «autobiografia sem factos», parece a figura ideal para a leitura de Paul de Man ganhando força como oximoro de uma impossibilidade verificável. O espaço em que tudo isto pode um dia ser possível é, na verdade, o do romance e, mais especificamente, do romance sobre a consciência.

1.1.2 Aproximações do *Livro do Desassossego* ao romance

Para chegar à análise da consciência este trabalho implicará a comparação do *Livro* ao romance. O romance é o género literário do século XX por excelência, e um dos géneros em que os autores modernistas deixaram a sua marca. A aproximação do *Livro do Desassossego* ao género romanesco não é novidade e tem uma tradição relativamente longa nos estudos pessoanos que se prolonga até hoje.

Parto da sugestão feita por outros autores, como Maria Alzira Seixo, que abordou o tema do tempo no romance moderno na sua tese de licenciatura (Seixo 1987), incluindo o texto “Na Floresta do Alheamento”, e mais recentemente a obra de K. David Jackson, intitulada *Adverse Genres in Fernando Pessoa* (Jackson 2010), sobre a qual me debruçarei agora em maior detalhe. No capítulo do livro em que trata o *Livro do Desassossego*, Jackson chega a várias conclusões pertinentes para a abordagem que pretendo fazer. O autor trata a questão do romance adoptando a possibilidade interpretativa de considerar o livro a partir das suas características diarísticas: «When read in its totality, the “Book” as a journal or diary takes on characteristics of the modern novel through character development and becomes an open work of art through its indeterminacy.» (Jackson 2010: 167). É no desenvolvimento de personagens, mesmo que estas tenham um papel mais pequeno

do que os das personagens que tradicionalmente existem nos romances, que o *Livro do Desassossego* se aproxima do romance. Por estarem nos mesmos espaços e nas mesmas ruas de Lisboa, as figuras do *Livro do Desassossego* ganham forma suficiente para Pessoa, através de Soares, produzir imagens das suas consciências. Adicionalmente, Jackson explica:

Pessoa's book departs from the philosophical diary by placing its central issues of consciousness, knowledge, and fate in the context of an individual's life story, filled with contrasts between sublimity of thought and banality of social circumstances [...].

(Jackson 2010: 164)

Se é verdade que uma parte do *Livro* é sobre formulações abstratas, a narrativa persiste nos relatos sobre o dia-a-dia de Bernardo Soares. As suas abstracções vêm de experiências concretas e reconhecíveis, é nessa circunstância que Bernardo Soares é mais ajudante de guarda-livros e menos “autor”. Esta inevitabilidade relega Soares para o seu estatuto de personagem ficcional.

Como explica Antonio Tabucchi, o *Livro do Desassossego* pode ser descrito como um romance duplo (com uma operacionalidade dupla):

In tal senso, il libro di Soares è certamente un romanzo. O meglio, è un romanzo doppio, perché Pessoa ha inventato un personaggio di nome Bernardo Soares e gli ha delegato il compito di scrivere un diario. In questa autobiografia senza fatti di un personaggio inesistente consiste l'unica grande opera narrativa che Pessoa ci abbia lasciato: il suo romanzo.

(Tabucchi 1993: 8)

Essa duplicidade do *Livro do Desassossego* é também a posição que permite ainda que o *Livro* contenha um comentário à própria ideia de autoria, como se verá aliás, nos textos em que Soares fala sobre outros autores, enquanto leitor. É na sua autonarrativa que Soares se constrói como personagem ficcional, que se edifica num espaço particular. Tabucchi aponta que Pessoa descreve este espaço como o da “alma”: «uno spazio difficilmente definibile: è la Coscienza e l'Inconscio, l'Io, l'Essere e l'Esserci», trata-se da consciência, da inconsciência e de todos os espaços intermédios do ser. Esta análise parte da ideia de que, no *Livro*, as palavras “alma” e “consciência” são frequentemente inextricáveis.

Enquanto personagem, Soares pode ocupar todos esses espaços em simultâneo porque a sua história de vida inclui uma narrativa concreta. Nessa narrativa, o seu

dia-a-dia é interrompido pela sua consciência, e as suas análises partem de vários estados de consciência, mas é a realidade que o acorda desses sonhos e que o devolve à vida diária no território romanesco.

Tabucchi explica que a particularidade daquilo que Soares escreve está na sua capacidade de falar ou escrever sobre aquilo que é mais difícil exprimir através da linguagem: «Il racconto di ciò che per definizione non è raccontabile (l'aria, i colori, la luce) [...]» (Tabucchi 1993: 10), e é algo que este autor associa ao “word-painting” de Ruskin. Esta construção descritiva torna ainda mais real a consciência criada pela voz narradora. Para isto contribuirá certamente também a proliferação de linguagem figurativa. Tabucchi parece indicar o caminho certo quando sublinha a importância do sono e do sonho. Na realidade, a utilização da palavra sonho poderá induzir-nos facilmente em erro: «Bernardo Soares non sogna, perché non dorme.» (Tabucchi 1993: 11). Na realidade, sonha acordado, explora a sensível lucidez desse estado, raciocinando enquanto alucina conscientemente: «frequenta cioè quello spazio de iper-coscienza o de coscienza libera che precede il sonno». (Tabucchi 1993: 12). Soares tem assim acesso a estados especiais da consciência para produzir a sua narrativa, o seu relato depende sempre, também, de uma forte noção de si; logo, a sua realidade psicológica acolhe um combate interior entre o raciocínio e a consciência. Sabemos que Soares está acordado quando sonha enquanto trabalha ao mesmo tempo que comenta a sua condição de subalterno.

Robert Bréchon também reconhece que «[...] muito cedo, esse diário entrecortado de ensaios adquire um carácter romanesco, na medida em que o narrador, suposto autor, o é por uma ficção análoga à de todos os romances de análise redigidos na primeira pessoa [...]» (Bréchon 1997: 513). Assumindo a análise do *Livro* enquanto «diários de ensaios», Bréchon considera que os atributos autorais de Soares se intrometem na sua função de narrador tornando-o também num autor da sua própria narrativa. Num *Livro* em que o papel da escrita é tão preponderante, a divisão entre escrita e consciência é crucial para podermos compreender a funcionalidade ficcional do narrador.

A discussão em torno da qualificação genológica do *Livro* leva, muitas vezes, os críticos a assumir que existem nele características de vários géneros. Esta análise requer um estudo atento à evolução do *Livro* ao longo da vida de Pessoa, em que a narrativa se vai reconfigurando. Leyla Perrone-Moisés considera que o *Livro do Desassossego* é «une sorte de journalier écrit par un aide-comptable» e que: «les

fragments ébauchent une légère ligne narrative». De facto, enquanto obra inacabada, o *Livro do Desassossego* apresenta uma linha narrativa sempre provisória, mas dentro de um espaço compacto, a cidade de Lisboa (de Soares), circunscrita maioritariamente à Baixa. A autora não se compromete a atribuir características romanescas ao *Livro* e considera-o, até, um: “antiromance” onde «les grands aventures [...] sont mentales». (Pérrone-Moisés 1991:98). Esta última afirmação parece descartar a potencialidade do género romance para produzir aventuras “mentais”. Omite, pois, os romances da consciência (de *stream of consciousness*) do princípio do século XX. Nele, a narrativa opera em dois planos, sendo que a interioridade, a consciência, é sempre de onde parte o contacto com o outro. Esses planos são, nestes romances, indissociáveis, tornando-os mais inclusivos e ambiciosos enquanto relatos literários da experiência humana.

O caso do *Livro do Desassossego* é particular porque a circunstância de Soares ser escritor de um livro se confunde com a sua condição hipoteticamente autoral enquanto semi-heterónimo, numa função análoga à dos heterónimos; facto que reconfigura o seu estatuto ficcional. Assim, assinala, também, Leyla Pérrone-Moisés: «Dans le cas de Soares, il est indispensable de considérer le caractère ironique et provocateur de son nombre et de ses affirmations.» (Pérrone-Moisés 1991: 99). A autora sugere que Pessoa nos brinda ironicamente logo através do nome do narrador-suposto autor. Bernardo “Só ares” que só dá ares de existir e que constantemente questiona a sua própria existência num gesto de contra-mimesis textual.

Outra perspectiva que se afigura como relevante para esta análise inicial da exegese é a que Maria Aliete Galhoz sugere logo em 1985. A autora vê Soares como um «cronista vivo do sonho e da realidade», quando está a descrever, «pois é essa a sua melhor função de escriturante: descrever» (Galhoz 1985: 174). Todavia, a relação de Soares com o mundo não existe apenas no plano da descrição, há, também, toda a sua experiência interior à qual o texto acede, como veremos mais adiante.

Também em 1985, aliás, um ano prolífico em análises críticas do *Livro do Desassossego*, com a publicação das actas do Segundo Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos em Nashville, que teve lugar em 1983 e, por isso, o primeiro após a primeira edição em livro do *Livro do Desassossego*, Alfredo Margarido propõe uma análise multifacetada do livro. Indica que os textos do *Livro* são um exemplo de lixo, ou restos de textos: «resíduos da escrita e do quotidiano» (Margarido 1985: 78) que não chegam a ser deitados fora: «É conservado e até apurado para ser transmitido

graças ao livro ou à impressão: o lixo nem sequer é metafórico», este lixo tem, assim, a sua existência justificada pelo facto de já ter um destino (Margarido 1985: 78). Sabemos hoje, pelo acesso que temos a uma multiplicidade de documentos de Fernando Pessoa, nomeadamente à sua correspondência, que o projecto do *Livro do Desassossego* terá tido um papel importante no projecto maior da obra literária de Fernando Pessoa. A perspectiva do autor, sublinhada no título deste texto de Margarido, é que, para Bernardo Soares «escrever é existir» e para compreender quem é esta personagem seria apenas necessário, em teoria, saber como funciona este processo de escrever para garantir existência. Margarido vê a escrita de Soares como gestos de lançamento: «[...]o facto de escrever faz de Bernardo Soares um agente particular da civilização, e, escrevendo os seus lançamentos, avança ele pouco a pouco em direcção à epopeia» (Margarido 1985: 79). Aqui, o raciocínio de Alfredo Margarido desloca-se para a separação entre a escrita e a oralidade; seguirei, no entanto, o outro lado do raciocínio lendo-o de forma mais abrangente: Margarido acrescenta que a epopeia de Soares é uma epopeia composta por duas escritas «[...] enquanto a escrita profissional conta a história da epopeia da empresa Vasques e C^a., a escrita não-profissional, simétrica da primeira, não pode conter outra coisa que não seja a epopeia de Bernardo Soares.» (Margarido 1985:80). Parece-me, no entanto, que a contabilidade de Soares não se pode descrever como a epopeia da empresa Vasques e C^a. porque é composta apenas por números. A Soares cabe o trabalho de assistente de guarda-livros, ou seja, assistente de contabilidade; enquanto o Chefe Moreira interpreta os números, Soares apenas os introduz num livro. A minha análise desloca esta ideia de Alfredo Margarido, ou seja, introduz a epopeia da empresa do Patrão Vasques na ideia da consciência de Soares, que analisa a vida do escritório e dos colegas enquanto trabalha, e fá-lo precisamente porque a monotonia das tarefas que lhe são atribuídas o permite.

Não concordando com a separação feita por Margarido, parece-me possível e até desejável ver todo o percurso (ou percursos) que Fernando Pessoa-Bernardo Soares percorre pelas ruas de Lisboa, pelos espaços do escritório de Soares e pelas ruas e vielas da consciência da voz pseudo-autoral. Se James Joyce pode consagrar uma epopeia a um dia na vida de uma personagem condenada a ser subjugada pela vida, Leopold Bloom, Fernando Pessoa pode perfeitamente gerar um espaço parecido para o quotidiano de uma figura como Bernardo Soares, que Alfredo Margarido descreve como «subgente».

As ligações entre a prosa do *Livro do Desassossego* e uma ideia de epopeia são particularmente relevantes quando analisadas à luz da crítica pessoana, que desenvolve várias ideias sobre o papel do romance enquanto herdeiro da epopeia e essa questão será, aliás, desenvolvida mais adiante neste estudo. José Gil, já em 1994, relembra que Pessoa faz equivaler a narrativa literária à epopeia num texto em que descreve a classificação dos géneros de acordo com os seus ritmos:

No texto em que a «onda» surge como modelo do drama, da epopeia e de toda a poesia lírica, Pessoa classifica estes géneros literários segundo os modelos rítmicos aos quais submete o movimento da onda: três tempos para a ode, quatro para o drama, cinco para a epopeia e para «toda a narrativa literária»; e, por fim, a teoria rítmica da onda estende-se à totalidade do campo da literatura.

(Gil 1994: 91)

Contudo, um pouco mais adiante no texto citado por José Gil, Fernando Pessoa divide e explicita:

É evidente que o que se diz aqui da ode, se aplica, na prosa, à obra que não contém narrativa, mas apenas impressão; que o que se diz aqui do drama, se aplica ao drama em prosa, como ao em verso; que o que se diz aqui da epopeia, e por implicação de qualquer poema narrativo, se supõe dito de, na prosa, a narrativa de qualquer espécie, seja conto, ou novela, ou romance extenso.

(Pessoa 1993: 388)

Resta-nos então decifrar qual a classificação das que Fernando Pessoa sugere é a mais adequada para o *Livro do Desassossego*: a de «uma obra de prosa que não contém narrativa, mas apenas impressão» ou a de «narrativa de qualquer espécie, seja conto ou novela, ou romance extenso». À partida, o *Livro* enquadrar-se-ia na categoria de «impressões» contudo, após uma análise mais aprofundada, não podemos fugir ao impacto que a presença da auto-referencialidade na personagem Bernardo Soares tem na estrutura narrativa do *Livro do Desassossego*. Assim, urge confrontar-se o texto com todas estas possibilidades, que é precisamente aquilo que, em parte, pretendo fazer neste estudo.

1.1.3 O problema dos géneros

Como se pôde constatar pelos vários exemplos que enumerei, no debate crítico em torno da classificação genológica do *Livro do Desassossego* não existem consensos. Os textos que abordarei de seguida remetem precisamente para esse lugar de hesitação e incerteza.

Maria Alzira Seixo também expôs as dificuldades que o *Livro do Desassossego* coloca à classificação genológica: «Se o *Livro do Desassossego* fosse um diário íntimo dar-nos-ia a identidade dos dias» (Seixo 1990: 95), uma afirmação baseada num facto facilmente observável e que parece eliminar à partida a possibilidade de se enquadrar a obra no género “diário”. Neste texto, Alzira Seixo também apresenta um argumento para a exclusão da obra do género ficcional: «para ser ficção, confundiria o fictício com o factício, o que, como logo de início se viu, aqui se passa e propunha o romanesco de todo o acto criador (ou de pura existência literária) isto é, faria um romance de todo e qualquer projecto de livro». (Seixo 1990: 95). Dito de outra forma, para Alzira Seixo, se o *Livro do Desassossego* se pudesse considerar romance, estabeleceria um precedente que destabilizaria o género “romance”. De facto, Pessoa nunca pareceu reconhecer o seu livro como romance, apesar de Bernardo Soares se descrever metaforicamente como «personagem de romance», como veremos mais adiante neste estudo. Contudo, este estudo, ao contrário do de Alzira Seixo, parte de uma contemporaneidade que faz discutir o romance de outra forma. Não me parece exagerado afirmar que o romance na contemporaneidade ajuda à leitura do *Livro do Desassossego* como romance porque o pós-modernismo contribui para tornar o romance dito “epistolar” numa desconstrução da auto-referencialidade. Inicialmente seriam romances compostos por vários documentos atribuídos ficcionalmente a várias personagens como, por exemplo, *Drácula* de Bram Stoker, de 1897, que integra a biblioteca particular de Pessoa, e é composto por documentos de cartas, diários, recortes de jornais, etc; e, muito mais tarde, o que J. M. Coetzee faz com o seu *Diary of A Bad Year*, de 2007, considerado um romance pós-moderno, composto por textos de natureza vária, por uma personagem ficcional com uma biografia muito próxima da do seu criador, de seu nome JC, e de uma outra personagem. O romance pós-moderno não dilacerou a categoria “romance”, apenas contribuiu para a riqueza da discussão em torno do género enquanto edifício.

A dificuldade de João Gaspar Simões em reconhecer o *Livro do Desassossego* como a contribuição de Fernando Pessoa para um possível cânone romanesco prende-

se com a sua concepção do género. As tendências biografistas e historicistas nas interpretações de Simões condicionaram-no na sua análise da obra. Num texto de 1985, apresentado também em Nashville em 1983, como o de Alfredo Margarido, Simões revela a sua recusa em aceitar as contradições inerentes ao discurso de Pessoa sobre o *Livro*, dentro e fora do mesmo:

O seu «diário íntimo», realmente, não é tal um «diário íntimo», mas apenas a simulação de um «diário íntimo», pois que de uma ficção – de uma personagem de romance – só pode extrair-se um «diário íntimo» não «artificial» caso esse «diário íntimo» projecte, na palavra escrita, o íntimo de alguém de quem a palavra é o *vero* testemunho.

(Simões 1985: 582)

Para Gaspar Simões as incoerências do narrador, que chega a descrever-se como personagem de romance, num texto que se assume como artificial, enfraquecem o valor do registo enquanto produto de uma personagem concreta. A distância a que Soares fica do relato de Amiel, atribuível a uma pessoa real, ainda que também literariamente construída, não se resolve com a assunção da sua ficcionalidade: «Bernardo Soares nem é Fernando Pessoa nem é Bernardo Soares, nem é o “romancista” que Fernando Pessoa não foi, ou não quis ser, nem é a “personagem” de um romance que nunca existiu enquanto romance.» (Simões 1985: 582). Para Gaspar Simões, a personagem não se solidifica não podendo assim ser autora do seu romance por não haver no *Livro do Desassossego*, nem personagem nem ideia concreta de romance. Por essa razão, Gaspar Simões relega o *Livro do Desassossego* ao estatuto de «exercícios de estilo» (Simões 1985: 584-586), uma tentativa falhada de Pessoa, portanto.

Em 1965, vinte anos antes da publicação da comunicação de Gaspar Simões, Susan Sontag escreve sobre a ideia de “estilo” e de como a crítica literária, que se afirmava liberta da oposição estilo/conteúdo, continuava com dificuldade em articular a interdependência desses dois aspectos na obra de arte. Sontag explica que, muitas vezes, quando o estilo é criticado, essa desvalorização nasce de uma antipatia a determinado estilo: «The antipathy to “style” is always an antipathy to a given style.» (Sontag 2009: 18). Quando Gaspar Simões usa a designação «exercícios de estilo», fá-lo reduzindo o *Livro do Desassossego* a um objecto que falha a sua tentativa de ser um edifício literário concreto. Aqui, quem falha é João Gaspar Simões ao precipitar-se na leitura das várias afirmações de Pessoa sobre a obra, inscritas em planos

diferentes, mas todas elas instituidoras de uma ideia de ficção particular: «A work of art encountered as a work of art is an experience, not a statement or an answer to a question. Art is not only about something; it is something. A work of art is a thing in the world, not just a text or commentary on the world.» (Sontag 2009: 21). Uma obra de arte que sugere a sua própria artificialidade posiciona-se na dianteira da leitura de si mesma, mesmo uma que venha atrasada em relação ao edifício criado para a obra poética do mesmo autor. Escreve Sontag: «Every style is a means of insisting on something.» (Sontag 2009: 35) e assim é com o *Livro do Desassossego*, projecto no qual Pessoa insistiu ao longo da sua vida. Também por essa razão, não podemos encaixar o *Livro do Desassossego* numa ideia de romance predefinida, ainda que tenhamos de reconhecer nele algum respeito pelos protocolos do género. Quando se encerra numa autoconsciência, o romanesco toma uma forma necessariamente inacabada e permanentemente interrompida, especialmente se a sua construção pretende reflectir a totalidade desordenada da autoconsciência de um indivíduo.

Exactamente porque o *Livro do Desassossego* se reconfigura através da criação de uma consciência simulada no contexto de um livro inacabado, torna-se um espaço textual onde cada nova leitura é produtiva: «[...] le problème de l'identité générique de l'oeuvre est lié à sa propre logique d'une part, et, d'autre part, aux intentions du receuteur, constituées par ses diverses lectures successives.» (Siaflekis 2000: 218). O resultado prático da incerteza é gerado logo pelo título ambíguo. Essa condição permite outra liberdade ao leitor para moldar a sua leitura: «L' auteur soumet au lecteur la manière de lire le texte, utilisant comme argument principal la non-appartenance du récit a un genre bien défini. Par conséquent il le laisse libre de recevoir le texte selon ses propres attentes.» (Siaflekis 2000: 221). Trata-se de facto de uma *experiência* de leitura prolífica: «[...] le caractère indéfini du *Livre de l'intranquillité* invite son lecteur à une révision totale de la manière de réception» (Siaflekis 2000: 221).

O mesmo autor também reconhece que o *Livro do Desassossego* se aproxima do monólogo interior e que em cada mudança de registo permite a criação de um ponto de vista diferente (Siaflekis 2000: 222). Isto acontece também porque cada texto tem a sua própria operacionalidade nos outros e é reconfigurado por eles. Estas características, entre outras, aproximam-no do romance modernista: «Son écriture elliptique, l'effacement du narrateur, la faible présence d'un milieu réel soulignent de le caractère moderniste du récit [...]», e assim:

Il faut, en effet, trouver dans ces éléments-là les marques d'une certaine avant-garde littéraire qui domine les deux premières décennies de notre siècle. C'est ainsi que le *Livre* s'inscrit dans le même espace qu'*Ulysse* de Joyce, le «*stream of consciousness*» de Virginia Woolf, Valéry et Gide, alors que ses limites touchent les surréalistes et la philosophie de l'existentialisme. (Siaflekis 2000: 232)

Siaflekis aproxima o *Livro do Desassossego* aos romances da consciência por ver nele características que o aproximam dessas experiências narrativas onde os protagonistas se posicionam num espaço ambíguo de interioridade, com todas as incoerências associadas à descrição de uma personagem da sua própria consciência.

Como se pode ver por esta revisão dos textos mais importantes em torno da questão genológica do *Livro do Desassossego*, os críticos da obra de Pessoa percebem cedo que se trata de uma obra com características de mais do que um gênero. Hoje, parece-me que o *Livro* caminha no sentido da valorização das suas características romanescas, sendo o romance o gênero, depois de sofridas as suas transformações ao longo do século XX, mais apto a acolher esta obra em prosa de Fernando Pessoa; mesmo tendo em conta a sua materialidade e os seus paradoxos e contradições. Este estudo propõe, na esteira de argumentos desenvolvidos em Tabucchi (1993), Siaflekis (2000) e Jackson (2010), uma reavaliação das condições romanescas do *Livro do Desassossego* a partir da análise do mesmo como romance da consciência em construção.

1.2 A crítica da consciência

Este estudo sobre os processos romanescos da consciência no *Livro do Desassossego* parte da inovação trazida para o romance pelos autores franceses e ingleses e inaugurada no cânone por autores como Virginia Woolf e James Joyce, através daquilo a que se convencionou chamar o *stream of consciousness novel*. A tensão sentida pelos romancistas em torno da necessidade de evolução do romance em língua inglesa é ilustrada no ensaio de Virginia Woolf “Modern Fiction”, escrito em 1919 e publicado em 1921.

Virginia Woolf argumenta que o protocolo de escrita do romance é opressivo e contraproducente à evolução do mesmo:

The writer seems constrained, not by his own free will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall, to provide plot, to provide comedy, tragedy, love interest, and an air of probability embalming the whole so impeccable that if all his figures were to come to life they would find themselves dressed down to the last button of their coats in the fashion of the hour. The tyrant is obeyed; the novel is done to a turn.
(Woolf 2003: 149)

Ao cingir-se a estas regras, o romancista estaria forçosamente a omitir uma parte significativa da experiência humana do romance. Para além disto, Woolf generaliza que os romancistas teriam estado, até essa altura, a dar importância ao trivial: «making the trivial and the transitory appear true and enduring». O romance deveria, portanto, evoluir enquanto género e passar a incluir a experiência da mente humana:

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad of impressions [...] From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, [...] they shape themselves into the life of Monday or Tuesday [...]. Let us record atoms as they fall upon the mind in the order which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness.
(Woolf 2003: 150)

Woolf explica que a mente humana é múltipla e que reage, em vários momentos, ao que a rodeia. A análise desse processo e da experiência individual deveriam passar a ser os objectivos do romance e, assim, reproduzir a experiência da consciência. Evitando falar em causa própria, Woolf teoriza a abordagem à escrita do romance que ela mesma seguirá. Apresenta o caso de James Joyce e do seu romance, *Ulysses*, como um exemplo dessa nova forma de abordar literariamente a experiência humana:

Mr Joyce is spiritual; he is concerned at all costs to reveal the flickerings of that innermost flame which flashed its messages through the brain, and in order to preserve it he disregards with complete courage whatever seems to him adventitious, whether it be probability, or coherence, or any other of these signposts which for generations have served to support the imagination of a reader when called upon to imagine what he can neither touch nor see.
(Woolf 2003: 151)

Virginia Woolf descreve em termos metafóricos o texto de James Joyce. O

romance orientado para uma ideia da escrita sobre a mente teria de reorganizar as prioridades do autor e, até, a sua relação com o leitor. James Joyce seria um exemplo de alguém que já teria em sua posse os instrumentos necessários para mapear uma versão romanesca da consciência. Entre eles, a noção do que teria de ser sacrificado em inteligibilidade para o concretizar, ou seja, de como a forma do romance teria de se adaptar à real mutabilidade da mente humana e não o seu contrário. Conclui Woolf que Joyce teria já concretizado a escrita dessa experiência humana verdadeira: «If we want life itself, here surely we have it.» (Woolf 2003: 151).

A criadora de *Orlando*, avisa, também, que o escritor terá de se interessar, muito provavelmente, pelos locais mais escondidos da psicologia humana: «the point of interest, lies very likely in the dark places of psychology» (Woolf 2003: 152). O ensaio espelha a admiração que tem por Joyce, depois de ler *The Portrait of the Artist as a Young Man* e excertos de *Ulysses* na revista “Little Review” em 1918 (Woolf 2003).

Os princípios orientadores desta análise estão intimamente relacionados com a leitura que Virginia Woolf faz dos autores russos, nomeadamente dos romances de Dostoiévski e dos contos de Chekhov, nos quais reconhece uma ideia de “alma”, que estaria ausente das obras dos romancistas ingleses da geração anterior à sua. A leitura que faz de uma ideia de “alma” na escrita dos autores russos, está directamente ligada à sua intenção de ver os autores ingleses chegar aos tais: «dark places of psychology».

Num ensaio publicado em 1925, retoma esta ideia sobre a “alma” nos autores russos diagnosticando-a como tema central. A linguagem dos textos onde comenta a “alma” na escrita de Chekhov e Dostoiévski está muito próxima da que será utilizada para descrever teoricamente o *stream of consciousness*. Reconhece, nos contos de Chekhov, uma estrutura: «The soul is ill; the soul is cured; the soul is not cured» (Woolf 2003: 177), uma estrutura que encerra uma ideia de enredo interrompido, onde o leitor terá de discernir a experiência humana imperfeita. Na sua leitura da alma em Dostoiévski, redu-la a uma metáfora para a experiência humana interligada:

The soul is not constrained by barriers. It overflows, it floods, it mingles with the soul of others. The simple story of a bank clerk who could not pay for a bottle of wine spreads, before we know what is happening, into the lives of his father-in-law and the five mistresses whom his father treated abominably, and the postman's life, [...]; for nothing is outside Dostoevsky's province; and when he is tired, he does not stop, he goes on. He cannot restrain himself. Out it tumbles upon us hot, scalding, mixed, marvelous, terrible, oppressive – the human soul.

(Woolf 2003: 180)

Estes ensaios dizem-nos muito sobre a experiência de Virginia Woolf enquanto leitora de romances, mas também enquanto pretensa crítica a escrever para futuros romancistas. Recolhe exemplos a seguir, primeiro os autores russos, com a sua capacidade para retratar “a alma” e, depois, Joyce com a sua mestria da psicologia humana. A história da sua relação com a escrita de James Joyce é, todavia, a história de uma experiência de leitura atribulada. Woolf encontra alguns percalços pelo caminho, nunca assumidos publicamente, mas fáceis de identificar nos seus diários e na sua correspondência. O seu conservadorismo em relação ao valor de certos temas para a escrita literária está patente na sua dificuldade em aceitar os episódios de *Ulysses* mais indecorosos e aquilo que considera um descartar problemático da estrutura narrativa.¹

Publicamente, Woolf quer estar na vanguarda na defesa da obra inovadora de Joyce; em privado, vê-se confrontada com barreiras inultrapassáveis na sua leitura. Apesar disto, os ensaios de Woolf parecem anunciar uma mudança no género que resultará, na prática, na abertura do cânone literário a novas formas e preocupações. A autora de *Mrs. Dalloway* alerta para que esta forma de abordar o romance implicará tratar de assuntos difíceis e correr alguns riscos. Dessa libertação, nasceria um novo romance inglês moderno, com outros pontos de vista que conseguissem reproduzir uma noção literária mais completa da experiência humana.

O romance moderno da consciência traça formas de simular a psicologia humana através da linguagem. Os romances de *stream of consciousness* articularão, não só a interioridade das personagens doutra forma, como também introduzirão personagens mais diversas em termos de mundivisão e experiência. Estes romances acolherão uma ideia específica de sociedade com o público e privado, como exemplos primordiais das contradições da perspectiva humana. A crítica constata que estes romances também forçarão uma nova experiência de análise dessas obras. Uma experiência romanesca que tem como preocupação última a recriação da psicologia humana, é também filha do desenvolvimento da psicologia moderna. A exegese tem, por isso, reconhecido o quanto os conceitos da psicologia, mas também, em menor

¹ James Hefernan explica em detalhe estas contradições entre as leituras pública e privada de *Ulysses* de Virginia Woolf. (<https://modernism.coursepress.yale.edu/woolfs-reading-of-james-joyces-ulysses-1918-1920/>). Consultado a 2 de Agosto de 2018.

grau, da sociologia, continuam a ser frutíferos para a leitura destes textos, e a produzir novas leituras para eles. A história do romance de *stream of consciousness* está intimamente ligada à história da Psicologia.

A expressão *stream of consciousness* é cunhada pelo psicólogo e filósofo William James, irmão de Henry James, no final do século XIX e utilizada com proveito pela crítica literária até aos dias de hoje. Na sua obra *The Principles of Psychology* (1890), William James chega à imagem metafórica que crê ilustrar, com maior clareza, as características principais do pensamento humano, que divide nos seguintes pontos:

- 1) Every thought tends to be part of a personal consciousness.
 - 2) Within each personal consciousness thought is always changing.
 - 3) Within each personal consciousness thought is sensibly continuous.
 - 4) It always appears to deal with objects independent of itself.
 - 5) It is interested in some parts of these objects to the exclusion of others, and welcomes or rejects – *chooses* from among them, in a word – all the while.
- (James 1957: 255)

A consciência é o espaço agregador do pensamento com uma temporalidade própria. O pensamento é, portanto, pessoal, mutável, contínuo e implica uma atenção que escolhe os objectos da nossa atenção rejeitando outros. Nesta fase inicial do argumento, o autor utilizará ainda a palavra “thought” (“stream of thought”), uma palavra ambígua e insatisfatória para comportar a complexidade do funcionamento da consciência. A consciência é descrita como algo pessoal, que não pode ser partilhado e onde os pensamentos vão surgindo dependendo do ponto de vista e interesse de cada um, sem interrupção, ou seja, a consciência encontra-se permanentemente em funcionamento durante o tempo de vida de um ser humano. Os pensamentos, então, só poderão ser interrompidos por outros pensamentos. O termo “stream” que poderá ser traduzido literalmente para português como riacho ou ribeiro é o único que o autor considera ilustrar a forma como tudo isto se processa:

Consciousness, then, does not appear itself chopped up in bits. Such words as ‘chain’ or ‘train’ do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed; it flows. A ‘river’ or ‘stream’ are the metaphors by which it is more naturally described.

(James 1957: 239)

Infelizmente nenhuma das traduções possíveis nos confere a exactidão da expressão de James. Em português, a expressão “corrente de consciência” parece ser a mais produtiva por aliar a ideia fluída de “corrente” à ideia de ligação e sucessão dos pensamentos.

William James chega ainda a uma outra conclusão, à qual outros já teriam chegado, que o pensamento é construído principalmente através da linguagem, apesar de admitir que poderá existir outro “mind stuff”, por exemplo, imagens ou “verbal imagery” que são posteriormente transformadas em narrativa. Já no plano da crítica aos romances de *stream of consciousness*, mais precisamente, Dorrit Cohn explica que os autores têm noção dessas limitações da linguagem e aponta as várias técnicas que os romancistas utilizam para introduzir os elementos extralinguísticos, sinestésicos e não só, nas suas obras (Cohn 1978: 11).

Não sabemos se Virginia Woolf terá acedido à obra de William James, mas o seu discurso ensaístico em torno do romance moderno parece conter linhas de orientação e linguagem semelhantes às de James. A psicologia não era totalmente estranha para Woolf, já que a sua editora terá sido a primeira a publicar Sigmund Freud em Inglaterra.

A crítica literária não encontrou, até hoje, melhor formulação do que a dupla metáfora de William James para a maneira como a mente humana é concebida neste tipo de romances, que reúnem dois elementos principais: a consciência como tema, ou seja, a forma como a consciência se exprime e se constrói enquanto espaço do ponto de vista, e a consciência simulada através da linguagem.

Este estudo apoia-se teoricamente em três obras do século passado, ainda hoje canónicas para o estudo do *stream of consciousness* no romance moderno: duas dos anos 50 — *Stream of Consciousness in the Modern Novel: A Study of James Joyce, Dorothy Richardson, William Faulkner and Others* (Humphrey: 1953) e *Stream of Consciousness: a Study in Literary Method* (M.Friedman 1955) — e uma dos anos 70, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Cohn 1978), apesar de a edição de Humphrey com que iremos trabalhar ser de 1968. Robert Humphrey, Melvin Friedman e Dorrit Cohn aproximam consensualmente o *stream of consciousness novel* de uma ideia de subgénero do romance, porque estes romances não só simulam a consciência através da linguagem como, também, apresentam a consciência como tema central. Ainda que este estudo não se comprometa com a categorização estanque do *stream of consciousness novel* como subgénero do romance,

ele parte necessariamente dessa operacionalidade dupla, que comporta técnicas e temas literários.

Este estudo não parte de uma ideia estanque que assume o *Livro do Desassossego* como romance. Pretende, sim, partir do *Livro do Desassossego* como objecto literário que propõe uma ideia do romanesco própria e pode, por isso também, contribuir para o reconhecimento de processos romanescos noutros textos imediatamente reconhecíveis enquanto romances ou não. Apesar disso, esta investigação parte de uma posição tendencialmente concordante com os críticos pessoais que reconheceram a produtividade da aproximação do *Livro do Desassossego* ao romance, principalmente Tabucchi (1993), Sifalekis (2000) e Jackson (2010).

Embora reconhecido como caracteristicamente romanesco, o *stream of consciousness* não é apenas um fenómeno romanesco. Do ponto de vista temático, também a poesia ou outras formas narrativas para além do romance, podem emular o funcionamento da consciência. O romance tornou-se, contudo, o espaço agregador de uma concepção de consciência mais completa e com uma temporalidade mais longa. Devido à sua estrutura, o romance permite uma criação ficcional de um mundo interior, pormenorizado, onde uma consciência pode ou não ser transformada por ou transformar uma mundivisão. O romance permite que todos estes processos ocorram em simultâneo num único espaço textual, concretizando assim formalmente a consciência. Ainda que o *Livro do Desassossego* não partilhe essa condição romanesca circunscrita a um único texto, é possível ver-se nos textos do livro a produção de um sentido para a consciência que agrega os textos numa estrutura meta-literária consistentemente romanesca.

Entretanto, esta questão cruza-se com o estudo do problema do ponto de vista narrativo que, entre outros, ocupou escritores como Henry James e que é decisivo para entender na literatura a ligação entre narração e voz autoral (decisiva no caso de Pessoa). Num ensaio que se tornou fundamental, Norman Friedman explica a importância da consideração do ponto de vista: «[...] point of view provides a *modus operandi* for distinguishing the possible degrees of authorial extinction in the narrative» (N. Friedman 1955: 1163), o que implica a necessidade de analisar e descrever o ponto de vista do narrador-personagem para compreender os mecanismos de evasão do autor.

Impossível será abordar este tema sem mencionar a importância da tradição

francesa do “monólogo interior” e o pioneiro na sua utilização, que terá influenciado Joyce, Édouard Dujardin com a obra *Les Lauriers sont coupés* (1888) reeditado, a pedido de Joyce, por Valery Larbaud em 1924 (cf. M. Friedman 1955: 145). Não é de somenos importância reconhecer que este gesto de Joyce demonstra, especialmente quando considerado em paralelo com os ensaios de Virginia Woolf sobre o romance moderno, uma vontade dos romancistas de contribuírem para a existência de um discurso teórico que possa envolver várias tradições literárias nacionais, no sentido de reconhecer o quanto esta experiência de escrita é uma aprendizagem conjunta.

Apesar de alguns críticos utilizarem “monólogo interior” como sinónimo de “stream of consciousness”, autores como M. Friedman, Humphrey e Cohn defendem que essa não é a abordagem correcta e que o monólogo interior é apenas uma das técnicas utilizadas para conceber a consciência na ficção. No caso específico de Cohn, o termo “monólogo interior” é empregue com as devidas reservas, pois considera-o quase redundante:

As for the term “interior monologue”: since the interiority (silence) of self-address is generally assumed in modern narrative, “interior” is a near-redundant modifier, and should on strictly logical grounds, be replaced by “quoted”. But the term “interior monologue” is so solidly entrenched (and has such a long and colorful history in the modern tradition) that more would be lost than gained in discarding it completely.

(Cohn 1978: 13)

A obra de Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: a Study in Literary Method* (M. Friedman 1955), apesar de partir de uma perspectiva pouco rigorosa ao sugerir que a divisão das fases da consciência sugeridas por Freud seja aplicada aos romances de *stream of consciousness*, que pode ser contraproducente, como explica Humphrey:

So far as stream-of-consciousness fiction is concerned, it is pointless to try to make definite categories of the many levels of consciousness. Such attempts demand the answers to serious metaphysical questions, and they put serious questions about the stream of consciousness writers’ concepts of psychology [...].

(Humphrey 1968: 3)

Melvin Friedman aprofunda algumas das técnicas literárias do *stream of consciousness* de uma forma produtiva e pertinente para esta análise do estudo da

consciência no *Livro do Desassossego*.

Como já defendi, as teorias da psicologia são úteis na aproximação teórica aos romances, mas com algumas ressalvas. A leitura tem de partir sempre das obras literárias, como *corpus* primário que são, é só depois é que se pode avaliar a influência dos autores teóricos nas narrativas ou, até, a produtividade teórica dessas análises, no fundo, interdisciplinares. Na verdade, os autores de ficção recorrem mais a outros autores de literatura, mesmo que de expressão e gêneros literários diferentes, para encontrar a sua expressão literária da consciência. São, portanto, pontos de abordagem diferentes que pretendo distinguir nesta análise do *Livro do Desassossego* que resvalará sempre numa aproximação a uma ideia de psicologia humana, herdeira, a algum nível, dos avanços da psicologia como ciência moderna.

Apesar disto, é produtivo dividir os níveis da consciência, como faz Robert Humphrey na sua separação de «prespeech level» e «speech level». Vejamos então a descrição daquilo que descreve como “prespeech level”:

The prespeech level [...] involves no communicative basis as does the speech level (whether spoken or written). [...] In short, the prespeech levels of consciousness are not censored, rationally controlled or logically ordered.

(Humphrey 1968: 3)

Esta divisão faz sentido quando pensamos num texto como o *Livro do Desassossego* que oscila entre a interioridade da consciência e a escrita. Há uma diferença entre os pensamentos que podem servir como comentários ao diálogo e aqueles que estão mais distantes da verbalização e, por isso, mais próximos do inconsciente. Esta distinção de Robert Humphrey torna-se também particularmente relevante quando considerada à luz dos textos do *Livro* em que o sonho é referido.

II. Da consciência do autor à consciência da personagem

A avaliação da consciência no *Livro do Desassossego*, leia-se, da consciência de Bernardo Soares enquanto ponto de partida e tema do livro, inicia-se com uma análise da ideia de autor em Pessoa. A razão para isso é que, em Pessoa, a ideia de autor invoca uma ideia de personagem e, até, uma ideia de autor ficcional. Assim, este capítulo desenvolve-se inicialmente a partir de dois pontos, John Milton e William Shakespeare, que funcionam como forças complementares sobre a ideia de autor de Fernando Pessoa, que comporta a sua condição autoral na teoria e na prática.

A influência destes dois autores sobre a produção pessoana resulta também da sua experiência de leitura da obra de ambos, que se terá iniciado em contexto escolar ainda em Durban. Analisar a cronologia desta relação levanta alguns problemas. Os registos que podemos encontrar das opiniões de Pessoa estão, também eles, envolvidos em ficção e provocações cujo objectivo seria a mitificação da figura de Fernando Pessoa.

«Fernando Pessoa suffers from classical culture.» (Pessoa 2009: 215): esta frase, atribuída a Thomas Crosse sugere, de forma irónica, que Pessoa estaria condicionado na sua escrita. Esta afirmação surge num texto de apresentação do Sensacionismo; onde Pessoa ortónimo é apontado como mais próximo do Simbolismo, o movimento estético anterior, em comparação com Álvaro de Campos e Almada Negreiros, que seriam «the nearest to the more modern style of feeling and writing» (Pessoa 2009: 215). Neste contexto, esta descrição serve como provocação, para sublinhar como no polo oposto estaria a inovação poética de Campos (que, mesmo assim é descrito como «a Walt Whitman with a Greek poet inside» (Pessoa

2009: 216). Todavia, nessa afirmação parece haver um fundo de verdade sobre Fernando Pessoa, escritor, obcecadamente procurando a estrutura e a forma da edificação do texto enquanto tenta afirmar-se como autor moderno.

2.1 Fernando Pessoa e John Milton²

O modelo «clássico» para Fernando Pessoa assume muitas formas. Por exemplo, num texto sobre Milton afirma: «Milton, que é o *classicismo*, é a decadência; a força desintegradora.» (Pessoa 2013: 179). Com esta afirmação, começamos a descortinar a leitura que Pessoa fará de Milton. Noutro texto, depois de criticar severamente aquilo que designa como «o pseudoclassicismo francês — Boileau, Corneille, Racine (...)», Pessoa defende que a França só teria atingido o ideal clássico no romance, aparentemente referindo-se a Flaubert (BNP/E3: 19-19r), distinguindo o classicismo francês do que considera ser o «ideal clássico». A experiência de Pessoa com a literatura começa cedo com um contacto com o que era considerado pela sua educação vitoriana como modelo. Nesse modelo, a cultura clássica foi preponderante.

São vários os momentos em que Fernando Pessoa elogia John Milton. A sua cópia da poesia de Milton *The Poetical Works of John Milton*, London George Routledge and Sons [s.d.] está extensamente anotada, nomeadamente no poema *Paradise Lost*, mas também em “Lycidas”, entre outros textos. John Milton é o autor que Fernando Pessoa repetidamente coloca ao lado de Shakespeare. Escreve Pessoa: «O Shakespeare de ‘As you Like [it]’ é muito inferior ao Shake[speare] do ‘Hamlet’ e do ‘King Lear’. (...) Se Shakespeare tivesse escripto apenas as comedias, Milton, e não elle seria o maior poeta inglez.» (Pessoa 2013: 91). Esta comparação continua por largas páginas. “Hamlet” e “King Lear” são duas peças que serão particularmente caras a Pessoa e que surgirão também no *Livro do Desassossego*. Contudo, aqui, o que importa sublinhar são os termos da comparação: Shakespeare contra Milton e vice-versa. Vejamos, então, o que Fernando Pessoa escreve, neste caso num texto atribuído a Ricardo Reis, sobre *Paradise Lost*:

² Uma versão anterior deste subcapítulo foi publicada, como o título: “Fernando Pessoa: entre Shakespeare e Milton” em *Revista Estranhar Pessoa*, número 3, Outono de 2016.

Como epopéa o P[araiso] P[erdid]o é mais perfeita do que como dramas são os dramas de Sh[akespeare]. A obra de Milton é, além d'isso, integralmente e sempre perfeita. A de Shakespeare não é. Por isso se vê que além de ser maior que Shakespeare como *criador*, como constructor, Milton é maior como *artista*, porque conserva o nível da perfeição mais do que S[hakespeare], porque só publica □ quando attinge o estado de obra-perfeita a sua obra.

(Pessoa 2013: 182)

Fernando Pessoa defende repetidamente a qualidade de Milton, em detrimento da de Shakespeare, especialmente no que concerne a organização e perfeição da obra. Talvez possamos ver já aí a força da “doença da cultura clássica” em Pessoa, ou então uma ocultação da sua preferência por Shakespeare. Para si, a razão para o desconhecimento generalizado da obra de Milton é a dificuldade que esta apresenta para o leitor. Explica Pessoa, agora em nome próprio, em *Erostratus*, (texto que analisarei pormenorizadamente mais adiante neste capítulo):

Now a poem like *Paradise Lost* which, besides being long, is so perfectly ordered and constructed that it has to be grasped as a developed whole to be properly appreciated [...] makes very large demands on our attention and on our concentration.

(Pessoa 2013: 183)

A obra de Milton pede, portanto, outro leitor. Esse é o motivo para a discrepância entre o conhecimento geral da obra de Shakespeare e o desconhecimento da de Milton. Pessoa, sabemos nós pelas anotações da marginalia da obra de Milton, teria lido cuidadosamente os poemas assinalando referências gregas, latinas e bíblicas, entre outras.³ O poeta português pretenderia compreender com clareza a rede de referências e temas de Milton. Fernando Pessoa assinalará também, na sua cópia de *The Poetical Works of John Milton*, os comentários feitos por Joseph Addison para o jornal *The Spectator* publicado entre 1 de Março de 1711 e 6 de Dezembro de 1712, presentes no volume de ensaios da sua biblioteca, *The Spectator* de Joseph Addison e Richard Steele, edição de George Routledge and Sons, de 1896. A marginalia presente no livro de Milton pertencente a Pessoa sugere várias leituras, feitas em momentos diferentes. Sublinhados e comentários a lápis e a caneta, por vezes rasurados e com caligrafias diferentes, podem apontar para leituras discordantes ou variações das análises pessoais de *Paradise Lost*. Fernando Pessoa tenta

³ A relação de Pessoa com Milton começa cedo: logo em 1904, Pessoa vê-se obrigado a estudar um poema de Milton para um exame. (Cf. Estibeira 2008: 43)

compreender como é construída a estrutura do poema, a sua coerência silábica e a sua rede de referências literárias e testa as lacunas ou contradições do texto apontadas por Joseph Addison. Contrariamente às sugestões de Addison, o poeta português afirma não ver na epopeia de Milton nada para além da perfeição; uma obra terminada e una. Um estado de obra a que Pessoa aspira, mas que lhe escapa, desdobrando-se em projectos de livros e heterónimos, publicando textos em revistas literárias apenas para continuar a alterá-los obsessivamente no seu atelier de escrita. Esta vontade é particularmente visível na história do *Livro do Desassossego* e nas hesitações constantes em relação à organização do livro, à sua autoria ficcional, etc.

É de notar que Pessoa decide atribuir algumas das suas opiniões sobre Milton a Ricardo Reis, o heterónimo que mais se aproximaria dos objectivos de Milton, algo anacrónicos para o século XX, de recriação de um género clássico. Contrariamente a Milton, que escolhe a epopeia, Pessoa determinará que Reis será autor de odes. A “ode” será também a forma “clássica” de Álvaro de Campos, poeta sensacionista e momentaneamente futurista. Essas referências às formas clássicas, atribuídas a dois heterónimos, podem ser indicadores da sua vontade de entrar em diálogo com a tradição poética clássica ou ainda apontar sugerir a «doença da cultura clássica», que permeia a obra pessoana. Como que chamando a atenção para a figura de Reis enquanto actor no diálogo heteronímico, em que Pessoa atribui às suas personagens opiniões e posições teóricas sobre a literatura, este heterónimo será o defensor da grandeza de Milton, algo perfeitamente coerente com as suas tendências estéticas.

A biografia de Milton é sobejamente conhecida e facilmente verificável em documentação, ao contrário da de Shakespeare. John Milton escreveu um poema épico a partir do primeiro livro da Bíblia, o Génesis, com elementos de vários géneros clássicos e dando protagonismo à figura de Lúcifer, desafiando repetidamente o protocolo do texto religioso. Fundiu, por assim dizer, aspectos de várias culturas e géneros literários numa única obra. Poderíamos, por isso, aplicar a famosa fórmula de Pessoa, tornada pseudoprophecia, “supra-Camões”, e identificar em Milton características de “supra-Homero” ou “supra-Vergílio” ou criador de uma “supra-Bíblia”, nessa última configuração desafiando até a autoridade da (pretensa) palavra de Deus.

A escrita de John Milton altera o cânone desafiando a *auctoritas* do texto religioso. Pessoa acreditava que a obra de Milton perduraria como memória e metáfora de um cristianismo caído e decadente: «When, towards the end of ages, Christianity

will have long gone to that vale of darkness where all creeds follow all men, the great power of Milton will stand for it before eternity. » (Pessoa 2013: 184).

Nesta altura do capítulo convém aprofundar a concepção intertextual de *Paradise Lost*, comentada também por Pessoa. Jeffrey Shoulson, seguindo uma sugestão feita por Eric Auerbach, afirma que Milton acrescenta elementos literários aos temas bíblicos, conferindo ao poema outra complexidade narrativa. Shoulson explica que, de acordo com Auerbach, a Bíblia deixaria muitas lacunas narrativas por preencher, lacunas essas que serão depois preenchidas em *Paradise Lost*:

That is, the Bible's withholding of details, its absence of interiority, its laconic, paratactic sequencing of events, invites its readers to infer and invent many of the features of storytelling – subjective impressions, personal motivations, causal relations between events, and so forth – one finds more directly presented in other kinds of narratives.

(Shoulson 2004: 73)

Para além disto, Milton também experimenta alterar o tempo narrativo propondo uma figura de Deus que surgirá como extra-temporal:

Biblical and historical episodes are layered over each other collapsing the time that seems to separate them, sometimes even reversing that temporality. And God's role comes to be understood as that of an author, inscribing his providential authority on history by means of the events whose significances reveal themselves in relation to one another.

(Shoulson, 2004: 76)

O Deus de Milton é onnipresente e onisciente atravessando o tempo narrativo, assumindo características habitualmente consagradas à voz autoral. Não é uma personagem⁴, ao contrário, por exemplo, da figura do Diabo que levou os poetas românticos ingleses a considerá-lo o grande herói de *Paradise Lost* e a exegese a assinalá-lo como proto anti-herói. O texto de Milton permite várias leituras e motiva outros poetas a criar as suas próprias versões de um Diabo atraente, capaz de seduzir para a tentação. Fernando Pessoa fará uma referência explícita ao Diabo de Milton na sua *Hora do Diabo*, em que apresentará um Diabo com características que invocam

⁴ (cf. Conrad 2006: 248-249)

também a poesia de William Blake.⁵ Adicionalmente, em *Erostratus*, Pessoa explica como Milton subverte os papéis de Deus e o Diabo:

Milton wrote it down as his purpose to justify the ways of God to man, and his poem contains two heroes — Satan, who revolts against God, and Adam, whom God has punished He has justified the ways of man to God. His poem is set up [as] an epic for one form of Christianity, and the result is that the author was an Arian, his form of Christianity being the absence of Christianity. His vast learning and experience of the learnt has put everything into his Christian epic; the only thing left out was Christ. Has anyone ever felt Christian after reading *Paradise Lost*?

(Pessoa 2000c: 173)

Curiosamente, Pessoa não menciona, em nenhum texto a que tive acesso, a sequência de *Paradise Lost*, *Paradise Regained*, texto considerado de menor valor literário, também presente no seu volume da poesia de Milton, que integra a história de Cristo. Esta leitura pessoana de *Paradise Lost* vê na epopeia uma leitura alternativa do Cristianismo, excludente de Cristo, um complemento conveniente para a postura anti-cristista de Fernando Pessoa.⁶

Retomando a comparação entre Milton e Shakespeare já com mais exemplos sobre as particularidades da leitura pessoana de *Paradise Lost*, percebemos a estrutura temática que ilumina o interesse de Pessoa pela obra, ainda que não se alongue nas descrições das personagens miltonianas. Essas exposições detalhadas ficarão para as personagens de Shakespeare, que reaparecerão nos seus textos críticos e no *Livro do Desassossego*. Essa perspectiva é concordante com a declaração surpreendente de Ricardo Reis sobre a complexidade psicológica superior de Shakespeare perante Milton:

⁵ William Blake é, como Fernando Pessoa, um autor que se servirá das intervenções de Milton na fábula cristã para criar a sua *The Marriage of Heaven and Hell*, que, por sua vez, será lida atentamente pelo poeta português e em cuja ideia e representação da figura de autor terá também relevância para a despersonalização pessoana.

⁶ De entre os vários elementos do cristianismo, o papel e a figura de Cristo são dos que mais perturbam Pessoa, que retoma o tema com frequência. A idolatria da figura de Cristo torna-se, por exemplo, impeditiva para o estabelecimento do neo-paganismo. Temos exemplos tanto em António Mora, «A bebedeira cristista do revolucionário moderno, propelida pela interacção das causas várias cujo resultado se definiu no individualismo moderno [...]»; como em Ricardo Reis, «Um conceito moderno do paganismo tende, por força, a concebê-lo (?) mais no que tem de antagónico ao cristismo, do que no que tem de característico, independentemente de comparações.» (Pessoa 1971: 303); como também temos inúmeros exemplos assinados pelo próprio Fernando Pessoa.

Há só um argumento a apresentar: a obra de S[hakespeare] é mais complexa do que a de Milton. Não é mais complexa no sentido *artístico*, porque isso torná-la-hia mais difícil, e mais já que não o é; porque isso equivaleria a dizer que ela é mais difícil de construir.

É então mais complexa no sentido *psicológico*? Sem dúvida. Mas o que há de mais complexo no sentido *psicológico* é o romance.

(Pessoa 2013: 182)

Para além desta referência, que defende nestes moldes uma complexidade psicológica superior do género romanesco, Pessoa assinala noutro texto, agora em nome próprio, que Shakespeare é mais criativo, especificamente na sua construção de «figuras»:

Shakespeare survives in virtue of a creative power – the power of creating types and figures. His total incapacity for constructing ordered wholes, his absolute indiscipline of mind, his contempt for all the rules of thought and of art – these things cannot wholly smother the □ vitality of his imagination. / But he is not of the Homeric/.⁷

(Pessoa 2013: 186)

Aponta, desta forma, a capacidade de Shakespeare para criar figuras ou personagens que se intui ausente na obra de Milton. Figuras essas que terão um desenvolvimento psicológico mais complexo. O problema de Shakespeare parece ser assim um problema de falta de disciplina na construção de estruturas. De facto, enquanto Milton actualiza e transforma arquétipos, criando novos arquétipos, que serão adoptados por outros autores, Shakespeare explora literariamente personagens psicologicamente complexas pois, como refere Pessoa, a obra de Shakespeare é mais: «[complexa] no sentido psicológico» (Pessoa 2013: 182). Portanto, Shakespeare cria figuras ou personagens complexas, mas inseridas numa estrutura imperfeita; Milton ultrapassa Shakespeare na estrutura e na construção. Escreve ainda Pessoa sobre Milton: «He was a builder where other men were sand-masons.» (Pessoa 2013: 185). Ou seja, o génio de Milton operaria na construção do conjunto enquanto outros se perderiam no pormenor. De acordo com Pessoa, Shakespeare «is not of the Homeric» e Milton entraria para o cânone pessoano pela porta da inovação épica, em

⁷ Isto não implica que Pessoa não continue a comparar Shakespeare a Homero explorando posições diferentes: “Só na Renascença nos aparece uma figura culminante, Shakespeare que acusa sobre Homero alguma – não importa quanta – superioridade.”, “A Nova Poesia Portuguesa no Seu Aspecto Psicológico” publicado em *A Águia*, volume 2, 1912 e ainda: “Não é Shakespeare, talvez, o maior poeta de todos os tempos pois não me parece possível antepor alguém a Homero”. (carta a Francisco Costa de 1925, Pessoa, 1999: 84)

diálogo com Homero e Vergílio. Sublinho ainda o final do raciocínio na citação já analisada anteriormente, relevante para a tese que pretendo defender: «o que há de mais complexo no sentido psychologico é o romance» (Pessoa 2013: 186). Shakespeare teria feito, para Pessoa (pela “mão” de Ricardo Reis), o melhor que podia fazer com o género que escolheu, o dramático, sendo que as inovações literárias que levariam mais longe a «complexidade no sentido psychologico» (Pessoa 2013: 182) estariam reservadas ao romance enquanto género, sem explicitar nenhum exemplo. Ao escrever «Shakespeare é a juventude de qualquer coisa de que Milton é a outra virilidade.» (Pessoa 2013: 181) identifica em Shakespeare um problema autoral semelhante ao seu, na sua incapacidade para produzir, acabar e organizar os seus textos em livros.

A relação de Fernando Pessoa com a obra de Milton tem algumas características pertinentes para esta análise. Sabemos que Pessoa estudou vários poemas de Milton no Durban High School, do ponto de vista da construção, da escanção e da métrica. Existe até um livro, de 1901, sobre este tema, na sua biblioteca, de autoria de Bridges e Stone, *Milton's Prosody by Robert Bridges and Classical Meters in English Verse by William Johnson Stone*.⁸ Nele, Pessoa assinala a seguinte frase:

I would define the difference between ancient and modern metre thus: –in the one the verse scans by quantity alone, the accent being used only as an ornament, to avoid monotony: in the other the functions are exactly reversed, the accent deciding the scansion, the quantity giving variety.

(Stone 1901: 117-118)

Fosse por obrigação académica ou por interesse próprio, Pessoa analisou ao pormenor vários poemas de Milton, nomeadamente “Ode on the Morning of Christ's Nativity”, “L' Allegro”, “Il Penseroso” e “Lycidas”, para um exame em 1904. Estes poemas terão sido lidos e estudados a partir de uma antologia de poesia a *Palgrave's Golden Treasury of Songs and Lyrics*, London, MacMillan and Co., 1902. Portanto, a prática de análise da poesia de Milton começa cedo para Pessoa. Porém, é *Paradise Lost*, que se encontra na sua edição da poesia de Milton e não na antologia referida anteriormente, claramente o poema que mais interesse lhe suscita, um encontro que

⁸ Sendo que este volume comporta dois títulos e que irei citar de ambos, o volume será dividido em duas entradas bibliográficas assinaladas (Bridges 1901) e (Stone 1901).

poderá ter ocorrido fora das suas obrigações académicas. As diferentes caligrafias e as anotações, tanto a lápis de carvão como a caneta, assim como os riscos sobre comentários anteriores, sugerem leituras feitas em momentos diferentes e confirmam a vitalidade das releituras de Fernando Pessoa. Contudo, num texto posterior, composto por vários trechos em que Pessoa discute a fama e a posteridade, o poeta português faz afirmações que parecem contradizer esta experiência de leitura de *Paradise Lost*. Esse texto, *Erostratus*, escrito em inglês, por volta de 1929 e que, de acordo com o editor do volume que utilizei, Richard Zenith, seria um documento a publicar fora de Portugal, pode ser visto como um resumo das suas opiniões sobre a literatura e a recepção dos textos literários, para a posteridade. Vejamos, então, os aspectos que parecem levantar algumas dúvidas relativamente à sinceridade das afirmações que faz sobre Milton.

Fernando Pessoa parece mentir afirmando só ter conseguido completar uma leitura de *Paradise Lost* e acrescenta a essa “confissão” uma explicação irónica: («God overwhelmed me with bad metaphysics and I was literally God-damned.» (Pessoa 2000c:196)). Confessa-se assim um leitor derrotado pelo poema épico de Milton, uma afirmação que parece contradizer as suas notas no volume *The Poetical Works of John Milton*. Para além disto, preparava uma tradução de *Paradise Lost*, como se pode ver pelas notas em português a lápis na sua cópia do poema. Pessoa assume que a leitura de *The Pickwick Papers* terá sido mais prazerosa do que a de *Paradise Lost*: «*Pickwick Papers* is bigger, in point of words, than *Paradise Lost*; it is certainly inferior, as values go; but I have read *Pickwick Papers* more times than I can reckon» (Pessoa, 2000c:196). Não duvidamos desse facto, até porque Milton fora inicialmente uma leitura escolar obrigatória e, por isso, feita de acordo com a estrutura analítica proposta pela autoridade escolar. É de notar que no seu diário de 1906 Pessoa declara repudiar o trabalho académico imposto, nesse caso, numa crítica feita às obrigações académicas do Curso Superior de Letras: «I hate all work imposed.» (Pessoa 2003: 32).

Pessoa escreveu inúmeras vezes sobre a dificuldade da leitura de *Paradise Lost*, a suas e a dos outros, facto que também já indiquei em trechos citados anteriormente neste texto. No entanto, é a afirmação, provavelmente falsa, de que só teria lido *Paradise Lost* uma vez e meia que surpreende. Em *Erostratus* vemos Pessoa a construir-se para a posteridade como um certo tipo de leitor, um leitor hedonista que se deixa levar pelo prazer de ler *The Pickwick Papers* e que desiste a meio da segunda

leitura de *Paradise Lost*. Para além disto, promove inúmeras vezes o romance de Dickens, que será uma presença constante nas suas apreciações literárias, uma comparação inusitada à qual regressarei.

Em *Erostratus* Fernando Pessoa determina que o género literário mais eficaz em prender a atenção do leitor num texto mais longo é o romance. No entanto, não deixa de afirmar que, «as far as values go» *Pickwick Papers* é inferior a *Paradise Lost*. De acordo com Pessoa, o romance implica uma experiência de leitura menos «estética» e logo, menos crítica: «Only prose, which disengages the aesthetic sense and lets it rest, can carry the attention willingly over great spaces of print.» (Pessoa 2000c: 196). Relembro que utiliza a categoria estética num sentido de complexidade na construção, já que a sua valorização da qualidade artística das obras literárias se guia por outras linhas por si predeterminadas. Estas afirmações em *Erostratus* podem ser lidas como uma exposição exagerada, com o intuito de promoção da sua obra, de um combate interior entre Pessoa e a *auctoritas* clássica aprendida em contexto escolar. Ou seja, o Fernando Pessoa leitor de Milton e defensor da rigidez da forma no seu *Paradise Lost*, não tem espaço neste ensaio que se pretende desafiador e impulsionador de uma ideia específica de modernidade. A oposição Milton-Shakespeare exposta em *Erostratus* ocupa um espaço semelhante ao da afirmação de Thomas Crosse, «Fernando Pessoa suffers from classical culture» num texto sobre o Sensacionismo: o de fazer generalizações sobre o que foi a literatura do passado, defendendo uma ideia de literatura do futuro. No trecho seguinte de *Erostratus*, o poeta português faz uma afirmação lapidar que determina a sua identificação com o género romanesco em detrimento de outro, anacrónico, o género épico: «The worst part of an epic poem is that it is generally a bad novel.» (Pessoa 2000c:196). Esta declaração provocatória pode ser vista, neste caso, como a vontade de encetar um corte final e público com a *auctoritas* clássica, mesmo que no trecho anterior afirme que, do ponto de vista temático, *Paradise Lost* é superior a *Pickwick Papers*. Fernando Pessoa reconhece em *Paradise Lost*, aspectos «estéticos», que distraem da sua leitura do poema. Tal não acontece com o romance *Pickwick Papers*, que trataria de temas menos importantes do ponto de vista literário. Todavia, como se pode ver na citação em que compara a obra de Shakespeare ao romance, esse é, para si, o género com mais potencial para descrever literariamente a psicologia humana.

2.2 Fernando Pessoa e William Shakespeare

Das figuras que mais influenciaram a visão pessoana sobre o conceito de autor destaca-se William Shakespeare. Sobre o homem e a obra Fernando Pessoa revelará várias posições contraditórias. A questão torna-se particularmente complexa porque o valor dado ao nome “William Shakespeare” varia. Se, por um lado, Pessoa comenta e avalia a obra do bardo inglês como se ela fosse produto de um único criador, por outro, passa muito do seu tempo a estudar e a escrever sobre o “problema Shakespeare”, ou seja, a questionar a autoria da obra. São dois raciocínios que parecem anular-se. Já no livro escolar que citei anteriormente da autoria de Robert Bridges, sobre a métrica clássica na poesia inglesa, Pessoa sublinha uma frase de uma nota de rodapé que trata precisamente desta questão: «Any study of Shakespeare’s versification must first of all exclude from consideration the plays which he did not write» (Bridges 1901: 49). Pessoa, nos seus textos críticos, parte de uma ideia de Shakespeare por si criada. Shakespeare é um dos autores sobre os quais Fernando Pessoa mais disserta. É uma presença assumida na sua escrita crítica.

Segundo Mariana Castro, que estudou a complexa rede temática pela qual se espalha a presença do bardo inglês na obra de Pessoa, o jovem Fernando Pessoa começa inicialmente por se interessar pelo autor dos sonetos, como se comprova, segundo a autora, na marginália no seu volume dos *Complete Works of Shakespeare*. De facto, as tentativas literárias de Pessoa em inglês, nomeadamente os *35 Sonnets*, publicados em folheto em 1918⁹, apresentam um estilo antiquado e um inglês próximo do de Shakespeare:

Mr Pessoa’s command of English is less remarkable than his knowledge of Elizabethan English. He appears to be steeped in Shakespeare [...]. The sonnets [...] will interest many by reason of their ultra-Shakespearian Shakespearianisms, and their Tudor tricks of repetition, involution and antithesis, no less than the worth of what they have to say.
(1918: s/a)

Este é um excerto da crítica do *Times* de 19 de Setembro de 1918 referente aos *35 Sonnets*, sendo nela evidente a surpresa do crítico perante a linguagem anacrónica de Pessoa. Nessa altura, Fernando Pessoa já tinha publicado poemas modernos e vanguardistas nos dois primeiros volumes da revista *Orpheu* (1915) e no único

⁹ De acordo com a investigação de Luísa Freire no espólio, Pessoa terá escrito os *35 Sonnets* entre 1910 e 1912 e tê-los-á revisto até 1918. (cf. Pessoa, 2000b: 340)

volume da *Portugal Futurista* (1917). Para além disto, a intenção de publicar os poemas ingleses na *Orpheu 3* que não chegou a existir terá, em parte, motivado Fernando Pessoa a tomar uma decisão sobre a sua assinatura. Sobre este assunto explica a Armando Côrtes Rodrigues, numa carta de Setembro de 1916, o seguinte:

[...] vou fazer uma grande alteração na minha vida: vou tirar o acento circunflexo do meu apelido. Como (nas circunstâncias adiante indicadas) vou publicar umas coisas em inglês, acho melhor desadaptar-me do inútil ^, que prejudica o nome cosmopolitamente.
(Pessoa 1998: 220)

Esta decisão indica que a recepção da obra é algo que Pessoa valoriza, que teria vontade de ser um autor cosmopolita e internacional. É possível estabelecer-se um paralelo entre esta vontade de alteração de um pormenor com vista à inteligibilidade internacional do seu nome e a sua adaptação a um género novo para si, o romance. Para se projectar como autor para o futuro, a primazia da poesia na sua escrita tem de deixar algum espaço para o seu projecto romanesco, o *Livro do Desassossego*, o género que lhe faltou dominar.

Aprofundar as ideias de Fernando Pessoa relativamente à obra e à figura de William Shakespeare levanta vários problemas, um dos quais já referi. Podemos, no entanto, constatar, por exemplo, que o poeta português preferia a estrutura para o soneto inventada pelos poetas ingleses quinhentistas e difundida por Shakespeare à tradicional petrarquiana utilizada por Camões. Fernando Pessoa tem, aliás, várias críticas a fazer a Camões e, em particular, às suas criações líricas. Di-lo como Fernando Pessoa («Camões é os Lusíadas»)¹⁰ e como Álvaro de Campos em uma “Nota ao Acaso”, publicada na revista “Sudoeste” em 1935:

Chora Camões a perda da alma sua gentil; e afinal quem chora é Petrarca. Se Camões tivesse tido a emoção sinceramente sua, teria encontrado uma forma nova, palavras novas - tudo menos o soneto e o verso de dez sílabas. Mas não: usou o soneto em decassílabos como usaria luto na vida.
(Pessoa 2007: 77)

Apesar de Pessoa não explicitar a sua preferência pelo soneto de Shakespeare, podemos tomar estas afirmações como uma sugestão nesse sentido, aliado ao facto de

¹⁰ Esta expressão surge no início de um artigo publicado no *Diário de Lisboa*, a 4 de Fevereiro de 1924. (Pessoa, 2013: 89)

que é o modelo de Shakespeare que Pessoa escolhe para os seus 35 *Sonnets*. Estas considerações de Álvaro de Campos, parte do diálogo entre os heterónimos, devem ser também lidas no seu contexto, o da promoção da figura de Alberto Caeiro. No final deste texto, Pessoa-Campos faz uma declaração lapidar: «O meu mestre Caeiro foi o único poeta inteiramente sincero do mundo.»¹¹ Nesta “Nota”, onde Álvaro de Campos analisa os graus de sinceridade de vários autores, uma proposta já de si algo ambivalente, Shakespeare é também comentado:

Uma ou duas vezes o disse Coleridge: pois a *Rima do Velho Nauta* e *Kubla Khan* são mais sinceros que todo o Milton, direi mesmo que todo o Shakespeare. Há apenas uma reserva com respeito a Shakespeare: é que Shakespeare era essencial e estruturalmente factício; e por isso a sua constante insinceridade chega a ser uma constante sinceridade, de onde a sua grandeza.
(Pessoa 2007: 76)

O termo «factício» aplicar-se-ia facilmente também a Alberto Caeiro, um autor ficcional e talvez o mais factício de todos, pois nada em Caeiro, poeta bucólico construído na urbe é, de facto, “natural” (aqui em oposição ao artificial). Algo semelhante poderia dizer-se sobre Álvaro de Campos, ou sobre qualquer outro heterónimo. O argumento de Fernando Pessoa, pela “voz” de Álvaro de Campos, depende de um entendimento do texto dentro da ficção heteronímica e da validação da figura de Alberto Caeiro aos olhos dos heterónimos. A construção da sinceridade de Caeiro é legitimada na sua relação com a poesia despida de artificialidade na sua relação com a poeticidade das coisas. Também Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*, irá configurar uma nova relação com as coisas designáveis como próprias para a literatura, nomeadamente a sua própria vida. Retomando o final da citação, se Shakespeare é sincero na sua insinceridade, essa sinceridade pode expor a artificialidade da sua construção. Assim acontece com aqueles que tentam desenvolver «figuras» «psicologicamente complexas».

Para Pessoa, Shakespeare é claramente um modelo a seguir, mas resta procurar o autor modelo nessa obra modelo. Por exemplo, a possível atribuição da autoria das peças de Shakespeare a Francis Bacon explica-se com a consensualidade dessa ideia

¹¹ De acordo com Jorge Uribe (Uribe-Lozada, 2014: 56-107) e Mariana Castro (Castro, 2006: 221-225) é, em grande parte, à teoria de artificialidade de Oscar Wilde que Pessoa vai beber para a sua discussão sobre fingimento e ocultação através de máscaras que depois adoptará na sua despersonalização.

em muitos dos livros consultados por Pessoa, mas também serve perfeitamente o propósito de aproximar Shakespeare do poeta português (*cf.* Castro, 2010: 74-85).

Pessoa deseja uma autoria shakespeariana que o aproxime de si mesmo. Encontra-a em Francis Bacon, uma figura que o poeta português pode identificar consigo mesmo e com a despersonalização na escrita. Bacon seria, assim, um outro autor múltiplo. Desenvolve Mariana Castro:

Pessoa's wish to obtain Bacon's horoscope is driven by the desire to gain an insight into possible astrologically-determined characteristics that allow him, like Pessoa himself, to write under different dramatic personalities.

(Castro 2010: 83)

Percebemos que há uma intenção por detrás da ideia e que ela é sempre auto-reflexiva. Sendo esse apenas um dos muitos aspectos em que Pessoa se detém na concepção da sua ideia de Shakespeare. Sabemos que Pessoa utiliza fontes shakespearianas, ou seja, cita outros autores que dissertam sobre Shakespeare de forma indevida: «We will see numerous examples of Pessoa occulting, misquoting, or downright misappropriating his Shakespearean sources [...]» (Castro, 2010: 15). A construção de ideia de Shakespeare na escrita pessoana, tanto na crítica, sua e dos heterónimos, como no *Livro do Desassossego*, é também essencialmente factícia. Das lacunas na história de vida do autor, e das incongruências na sua obra, o poeta português irá conceber uma ficção sobre o bardo inglês de acordo com as suas próprias intenções literárias.

Na análise de Mariana Castro, que teve também em conta textos inéditos, Pessoa acreditaria que a questão da autoria de Shakespeare devia ser apresentada à sociedade portuguesa, como se pode ver no seguinte texto do espólio, transcrito por Mariana Castro na sua tese de doutoramento:

Tencionamos, n'este opusculo, versar este problema, e apontar qual nos parece ser o seu estado actual. Como o candidato mais votado para autor da obra de Shakespeare é Francis Bacon, e como, por certo – pelas razões que no decurso da nossa exposição – este é quem mais argumentos tem em seu favor, o nosso exame da questão recahirá sobre a controversia Shakespeare- Bacon, propriamente dita.

(Castro 2010: 200)

Outra das atitudes auto-reflexivas de Pessoa em relação a Shakespeare é o diagnóstico de histero-neurastenia que identificará também na personagem de Hamlet («Shakespeare great H[istero]-N[eurastenic]» Pessoa 2006:184). Contudo esse diagnóstico é feito com base na obra do autor inglês, o mesmo exercício que Pessoa considera errado, para o seu caso, condenando as interpretações biográfico-literais da sua obra de João Gaspar Simões. É de notar também a interpretação pessoana dos sonetos de Shakespeare como homoeróticos, que o poeta português não lerá apenas como liberdade poética (*cf.* Pessoa 1972: 133). O Shakespeare de Pessoa é, na realidade, um modelo fantasma. Vejamos, então, a questão mais concretamente: Pessoa imagina, pelo menos, dois Shakespeares um, autor dos sonetos; outro, autor das peças de teatro, o primeiro seria um bardo autor de versos homoeróticos, o outro seria possivelmente o polímata Francis Bacon. É ainda importante ressaltar a questão esotérica, pois a possibilidade de Francis Bacon, um Rosa-Cruciano, ser o autor das peças de Shakespeare, interessaria também a Pessoa pela aproximação de ambos ao esoterismo. A questão torna-se mais complicada, quando a referência que encontramos às tendências rosa-crucianas de Francis Bacon surge precisamente num texto em que Pessoa o distingue de Shakespeare:

Iniciado exotérico é, por exemplo, qualquer maçã, ou qualquer discípulo menor de uma sociedade teosófica ou antroposófica. Iniciado esotérico é, por exemplo, um Rosa-Cruz, um Francis Bacon, seja. Iniciado Divino é, por exemplo, um Shakespeare. A este tipo de iniciação vulgarmente se chama génio.

(Pessoa 1989: 168)

Assim, a leitura pessoana de Shakespeare, a procura pelo autor na obra, parece ser motivada por apropriações convenientes para a criação do seu cânone. Pessoa vai escolhendo; ajudado pela falta de elementos concretos sobre a biografia do poeta inglês, e tendo como base a extensa bibliografia que tinha em sua posse sobre a “questão Shakespeare”, os elementos que mais lhe interessavam na construção de um Shakespeare à luz da sua criação do supra-Camões. Perdurará, portanto, uma criação shakespeareana tendo em vista a vontade supra-pessoana, a projecção para além de si, ou um poeta que se multiplicará em muitos outros. Como escreve em *Erostratus*: «Variety is the only excuse for abundance. No man should leave twenty different books unless he can write like twenty different men.» (Pessoa 2000c:179). A forma como Pessoa se relaciona com os textos de Shakespeare e de Milton é completamente diferente. Dedicar-se atentamente a ler Milton, mas não se alonga na

análise das personagens do mesmo, como faz com as de Shakespeare. A análise biográfica que faz da obra de Shakespeare aprofundando a questão da identidade do autor é mais pormenorizada que a que faz à obra de Milton. A obra de Milton surge como representativa de uma ideia estanque, a da perfeição na construção, ao contrário da de Shakespeare. A sua análise de Shakespeare é estruturalmente auto-reflexiva e reveladora de uma adesão a um caminho literário, como explica Rita Patrício, que trará uma ideia de Shakespeare condizente com uma ideia de modernismo:

A “fatal influence”: Shakespeare é aqui causa da ausência de construção a que a modernidade está condenada e que passa a caracterizá-la. Nesta medida, Pessoa retoma a figura de Shakespeare como uma figura da modernidade que a representa no que esta tem de imperfeição construtiva.

(Patrício 2012: 201)

Fernando Pessoa acaba assim não só por actualizar Shakespeare, mas também por assumir um diálogo sobre o desenvolvimento da psicologia das personagens, entre períodos histórico-literários distintos, que irá ter um desenvolvimento na relação de Bernardo Soares com outras personagens literárias, incluindo as de Shakespeare.

Shakespeare e Milton ressurgirão juntos em dois textos do *Livro do Desassossego*, em contextos semelhantes e em igualdade de circunstâncias, sempre em posição auto-reflexiva mas, desta vez, a partir de Bernardo Soares:

Uns governam o mundo, outros são o mundo. Entre um milionário americano, um César ou Napoleão, ou Lenine, e o chefe socialista da aldeia — não há diferença de qualidade mas apenas de quantidade. Abaixo destes estamos nós, os amorfos, o dramaturgo atabalhoado William Shakespeare, o mestre-escola John Milton, o vadio Dante Alighieri, o moço dos fretes que me fez ontem o recado, eu, o barbeiro que me conta anedotas, o criado que acaba de me fazer a fraternidade de me desejar as melhores, por eu não ter bebido senão metade do vinho.

(Pessoa 2011: 65)

Neste exemplo, referindo-se explicitamente a si mesmo, Soares coloca-se entre o moço de fretes e o barbeiro, sendo que, aqui, Shakespeare e Milton ocupam posições semelhantes nesta escala que separa os «de cima» dos «de baixo». A ideia de amorfos, associada àqueles com que Soares se compara, sugere também uma mutabilidade dos que pertencem ao seu grupo.

Num outro exemplo, em que se destaca também esta separação entre, desta vez, «lados», Soares é apenas sugerido num colectivo «nós» e não se enumera individualmente:

De um lado estão os reis, com o seu prestígio, os imperadores, com a sua glória, os génios, com a sua aura, os santos, com a sua auréola, os chefes do povo, com o seu domínio, as prostitutas, os profetas e os ricos... Do outro estamos nós — o moço de fretes da esquina, o dramaturgo atabalhado William Shakespeare, o barbeiro das anedotas, o mestre-escola John Milton, o marçano da tenda, o vadio Dante Alighieri, os que a morte esquece ou consagra, e [a] vida esqueceu sem consagrar.

(Pessoa 2011: 272)

Nestes dois textos do *Livro do Desassossego*, Milton e Shakespeare são reconfigurados e tornados companheiros de Bernardo Soares, que assume com naturalidade a ligação entre si e outras figuras literárias, que vê como seus pares, metáforas para uma certa condição e relação com a sociedade e a literatura. Nesta instância, Soares considera-se a si e aos seus colegas também como figuras literárias potenciais com papéis sociais equivalentes.

O final deste capítulo sublinha a presença de um terceiro elemento na comparação, Charles Dickens. Percebemos, depois, que a comparação se estrutura também numa oposição recorrente entre epopeia e romance: «The epic poem was really the old response to the human need for the novel. The novel having come, we can sink the epic in the poem.» (Pessoa 2000c: 195) além da já citada: «The worst part of an epic poem is that it is generally a bad novel.» (Pessoa 2000c:196); desenhada em *Erostratus* a partir da comparação entre Milton e Dickens. Mais uma vez, Pessoa não explicita que romance será esse que terá vindo para destronar a epopeia, apenas que aquele será o género que ocupará esse lugar produzida pela necessidade (literária) humana.

De Dickens, Pessoa resgatará a figura de Pickwick: «Mr. Pickwick belongs to the sacred figures of the world's history [...]» (2013: 106) presente nos excertos de *Erostratus* já citados, no *Livro do Desassossego* e em textos críticos. O maior defeito que encontra em Dickens enquanto romancista é a incapacidade para criar uma psicologia, leia-se, uma consciência, para as suas personagens:

Does Dickens' attraction consist in the rigour or in the exactness of his character-delineation? in the lucidness of his psychological presentation? in the rigour of his analysis of situations

and of mental states? it consists in neither. [...] The charm of Dickens lies in the atmosphere of kind that envelops his creations. He sees best into souls where psychologists see worst. His characters do not satisfy intellectually [...].

(Pessoa 2013: 110)

Fernando Pessoa justifica o seu fascínio por Dickens em *Erostratus* enquanto o aponta como um autor com recursos limitados para a produção romanesca. Ainda assim, não consegue evitar teorizar sobre os instrumentos de Dickens na construção de «ambientes».

Em *Erostratus*, o romance enquanto género é apontado como o que ocupará o lugar anteriormente ocupado pela epopeia, mas apenas enquanto abstracção, como romance *ideal*. A aproximação que fará de Dickens a Milton parte da relação do leitor com a obra, em que a de Dickens é vista como mais cativante, mas também mais superficial. Fica a faltar a Dickens a complexidade psicológica das personagens de Shakespeare para concretizar o romance ideal imaginado por Pessoa. Fecha-se assim o triângulo.

Todas as relações intertextuais enumeradas neste capítulo estão também presentes no *Livro do Desassossego* de forma mais ou menos explícitas e serão aprofundadas nos capítulos seguintes. Todas elas traçam um caminho para o *Livro do Desassossego* enquanto a mais provável resposta ao romance ideal. A materialização problemática do *Livro* aproxima Pessoa do defeito de construção que identifica em Shakespeare, e a presença da consciência de Bernardo Soares, que se sobrepõe a tudo o resto, parece uni-lo ao esforço para tornar o romance psicologicamente complexo em realidade. Escusado será dizer que é este gesto que impele Pessoa a continuar o projecto na direcção de um objecto literário revelador de uma introspecção ficcional mais concreta para a concepção de uma consciência: a consciência de Bernardo Soares.

III. A consciência da personagem: Personagens, figuras de romance *et alli*

*Espectador irónico de mim mesmo,
nunca, porém, desanimei da vida
Bernardo Soares*

O *Livro do Desassossego* tem duas vidas: a da sua narrativa e a da sua escrita. Ambas interrompidas pela mesma razão: a incapacidade do seu criador em conceder-lhes uma forma final. Os textos que serão aprofundados neste capítulo pertencem, na sua maioria, à fase em que o protagonista do *Livro do Desassossego* é Bernardo Soares, aquele que se ocupará da autoria ficcional do mesmo a partir de *ca.* 1929. É de notar também que, com a alteração do protagonista, surge uma nova morada: a Rua dos Douradores. O papel heteronímico do protagonista do *Livro* não chega a solidificar-se como o dos heterónimos Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos. Ainda que, também para estes, Fernando Pessoa não tenha decidido sobre a forma final que lhes atribuiria (*cf.* Sepúlveda 2013).

Entre 1932 e 1935, Pessoa ainda considera Bernardo Soares uma «personagem literária»¹² mas a designação que ficou para a posteridade, na famosa carta da génese dos heterónimos a Casais Monteiro de 1935, é semi-heterónimo (Pessoa 1999: 345).

¹² Numa carta escrita a João Gaspar Simões, a 28 de Julho de 1932, sobre a organização da sua obra, Pessoa explica que tencionaria publicar o *Livro do Desassossego* em livro indicando que seria «Bernardo Soares, mas subsidiariamente, pois que o B. S. não é um heterónimo, mas uma personagem literária». (fac-símile do texto do espólio E3-114-2-15 consultado em: <https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr721>, no dia 21 de Agosto de 2018.)

A verdade é que a intenção de publicar assinando Fernando Pessoa e deixando o papel de Soares para o subtítulo subsiste nos textos publicados por Pessoa a partir de 1929 (cf. Sepúlveda 2013: 128), apesar de mais tarde, na carta a Casais Monteiro de 1935, o ajudante de guarda-livros parecer ter sido elevado a um estatuto mais próximo do seu autor real. Essa “carta-epitáfio”, como lhe chamou Margarida Vieira Mendes (Mendes: 1981), é um elemento da ficção que raramente é verificável e condicente com a verdade textual, com a escrita dos textos.

Como expliquei no capítulo anterior, a admiração de Fernando Pessoa por duas figuras autorais, Milton e Shakespeare, manifesta-se em duas forças contrárias que influenciarão todo o pensamento do autor sobre a sua obra, e sobre a recepção da mesma. Por um lado, enquanto herdeiro de Milton, Pessoa privilegia a construção, por outro, começa a desenvolver um interesse e até um fascínio pela força da palavra escrita para criar personagens, no qual a influência de Shakespeare é preponderante, mas para o qual Dickens também é importante. Essa tensão surge também no *Livro do Desassossego* e nas hesitações e indecisões de Pessoa relativamente à forma final do livro (por exemplo, relativamente à inclusão ou não de poemas cf. Sepúlveda 2013: 131). Neste capítulo, explorarei a questão das personagens e do papel da personagem (aqui incluindo também as referências de Pessoa às personagens dos dramas de Shakespeare e a Mr. Pickwick, do romance de Charles Dickens), que aproximam os textos do *Livro do Desassossego* de uma proposta para uma teoria do romance.

Como já esclareci no capítulo anterior, é em *Erostratus*, escrito por volta de 1929, que Pessoa explana a sua teoria em que compara Shakespeare e Milton em detalhe, e ainda a aproximação que faz do género épico ao romance. O ano de 1929 é também o ano em que Bernardo Soares é incumbido da “escrita” do *Livro do Desassossego*. É também a partir dessa altura que começam a surgir grande parte das referências metaliterárias do autor ficcional a si mesmo enquanto personagem. Neste capítulo, referir-me-ei maioritariamente ao protagonista do *Livro do Desassossego* como Bernardo Soares, pois essa parece ser a figura mais estável a ocupar esse lugar.

Em dois textos do *Livro do Desassossego*, datados tentativamente por Jerónimo Pizarro do ano 1915 e 1916, Pessoa escreve: «As figuras imaginárias têm mais relevo e verdade que as reais. [...] O meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro.» (Pessoa 2011: 375) e, noutro: «As figuras de romance são – como todos sabem – tão reais como qualquer de nós.» (Pessoa 2011: 376).». Terá começado assim o rol de inúmeras afirmações sobre este tema que evidenciam o

quanto a discussão em torno do género romance contamina a relação do protagonista com a sua própria ficcionalidade.

Esta questão divide-se em duas partes: a da relação do protagonista do *Livro* com as personagens de outros livros, enquanto leitor, numa primeira fase e a sua relação consigo mesmo, enquanto personagem, numa segunda. Para o protagonista (aqui poderá ser ainda Vicente Guedes, atendendo à data provável do texto, mas isso pouco importa), a ficção é literalmente o seu mundo verdadeiro, pois apenas existe dentro dela. O seu mundo imaginário é onde as suas leituras e a sua escrita coexistem com a sua imaginação, referido também inúmeras vezes no livro como o espaço do sonho. Quando Pessoa escreve: «As figuras imaginárias têm mais relevo e verdade que as reais.» quer, no fundo, sublinhar a sua admiração e interesse por essas mesmas figuras, algumas concebidas (escritas) por outros autores. A que figuras em particular estará Pessoa a referir-se? Às que foram criadas pelos autores mencionados no texto analisado no capítulo anterior, *Erostratus*. A relação de Fernando Pessoa-leitor com as personagens criadas por Shakespeare e Dickens permeia o *Livro do Desassossego* e o discurso e a escrita do protagonista do *Livro*, e o protagonista partilhará com o seu criador alguns gostos literários. Só uma das referências pessoais a *The Pickwick Papers* pertence consensualmente ao *Livro do Desassossego*, a mais extensa. A outra, incluída no *Livro do Desassossego* por Richard Zenith, é composta por uma única frase e resume a admiração e o gosto que o Fernando Pessoa poderia partilhar com o protagonista do *Livro*: «Ter já lido os *Pickwick Papers* é uma das grandes tragédias da minha vida. (Não posso tornar a relê-lo.)» (Pessoa 2011: 269). Assim, cito o único texto do *Livro do Desassossego* inteiramente sobre a obra de Dickens:

Há criaturas que sofrem realmente por não poder ter vivido na vida real com o Sr. Pickwick e ter apertado a mão ao Sr. Wardle. Sou um desses. Tenho chorado lágrimas verdadeiras sobre esse romance, por não ter vivido naquele tempo, com aquela gente, gente real.

Os desastres dos romances são sempre belos porque não corre sangue autêntico neles, nem apodrecem os mortos nos romances, nem a podridão é podre nos romances.

Quando o Sr. Pickwick é ridículo, não é ridículo, porque o é num romance. Quem sabe se o romance não será uma mais perfeita realidade e vida que Deus cria através de nós, que nós — quem sabe — existimos apenas para criar? As analogias parece não existirem senão para produzir arte e literatura; é, palavras, o que dela fala e fica. Porque não serão essas figuras extra humanas verdadeiramente reais? Dói-me mal na existência mental pensar que isto possa ser assim...

(Pessoa 2011: 206)

Talvez a razão que levará Pessoa a voltar a este romance, como analisei no capítulo anterior, seja o seu fascínio pelas personagens e, em particular, pelo Sr. Pickwick. O Sr. Pickwick é uma personagem que possui uma característica que o protagonista do *Livro do Desassossego* parece almejar: carisma. Apesar de também falhar e sofrer, o Sr. Pickwick tem uma série de seguidores que o admiram e o vêem como modelo. O Sr. Pickwick é alguém que habita uma ficção completamente oposta à do narrador do *Livro*, que, mesmo assim, está mais próximo da construção da sua auto-narrativa e, por isso, terá mais poder sobre a mesma. Este texto, datado por Jerónimo Pizarro de 1915, apesar de não ter sido escrito durante o tempo “de vida” de Bernardo Soares, caso fosse incluído, poderia servir para ilustrar o protagonista como anti-Pickwick, como alguém que, apesar de procurar algum contacto com os outros, nunca se sente inteiramente integrado nem afirma compreender o protocolo social na totalidade.

Fernando Pessoa admite que Dickens não é o romancista ideal, pois o romancista ideal seria aquele que concretizasse uma ideia sobre o romance que considera fundamental: «[...] o que há de mais complexo no sentido psychologico é o romance [...]» (Pessoa 2013: 182). Esta afirmação que surge no contexto de um comentário a Shakespeare (que refere como sendo mais complexo psicologicamente que Milton) aponta para um ideal, como já vimos. Pessoa não esclarece esta afirmação com nenhum exemplo, não aponta nenhum romance que consiga atingir esse estado de complexidade psicológica. Pode ser que tivesse considerado que nenhum romancista aí tivesse chegado. Não seria certamente Dickens o exemplo disso como se pode constatar de uma outra nota:

Em Dickens é tão pequeno o sentimento psychologico, que elle, reconhecendo-o talvez inconscientemente, individualiza os seus personagens por □ exteriores (certo modo de fallar, etc), incapaz de os differenciar por differença de psychismos.
(Pessoa 2013: 310)

São esses exteriores que cativam Pessoa em *The Pickwick Papers* e, em particular, cativa-o a figura do protagonista do romance. É também, por isso, que o lado de Pessoa que «padece de cultura clássica» tem, como analisei no capítulo anterior, dificuldade e sente até culpa por gostar tanto do romance.

Esta analogia, entre personagens carismáticas e não-carismáticas, ou personagens mais pickwickianas e menos pickwickianas, está também presente

noutros textos de Pessoa. Talvez o caso mais evidente seja o de “Poema em Linha Recta” de Álvaro de Campos, que começa: «Nunca conheci quem tivesse levado porrada./Todos os meus amigos foram sempre campeões em tudo.» (Pessoa 2002: 262), e depois continua assinalando todas as razões porque Campos seria precisamente o oposto de tudo isto. O que aqui importa assinalar não é se os amigos de Campos são ou não tão corajosos como os imagina, mas a sua projecção de si mesmo neles como *outro*.

Noutra nota sobre os *Pickwick Papers*, datada de *ca.* 1914, portanto, do ano anterior ao do texto incluído no *Livro do Desassossego* sobre a personagem Mr. Pickwick, Pessoa revela o seu desejo de que as personagens de Dickens se tornassem reais:

It is my real sincere hope – one of the intimate high hopes of my better life – that no Creator will [be] so cruel as to deny Mr. Pickwick, and Sam Weller, and all of them, the charity to my heart of the *real* existence somewhere our timeless days may also be.

(Pessoa 2013: 105)

E ainda, noutro texto: «Mr. Pickwick belongs to the sacred figures of the world’s history. Do not, please, claim that he has never existed.» (Pessoa 2013: 106). Todas estas informações são realmente importantes para percebermos a relevância da personagem de romance mais presente nos textos críticos de Fernando Pessoa. Tudo isto ganha outro valor quando considerado em comparação com a figura de Bernardo Soares. Apesar de tecer a crítica: «[...]em Dickens é tão pequeno o sentimento psicologico [...]» (Pessoa 2013: 310), no texto que citei anteriormente, neste, em inglês, afirma precisamente que «Mr. Pickwick has a more solid density than our acquaintances[...]» (Pessoa 2013: 107). Ou seja, a realidade textual das personagens de Dickens mostra que, apesar de serem menos complexas que outras figuras ficcionais, são muitas vezes mais complexas que algumas pessoas reais. Assim as lê Fernando Pessoa. Nesse sentido, o texto do *Livro do Desassossego* retoma essa ideia:

Quando o Sr. Pickwick é ridículo, não é ridículo, porque o é num romance. Quem sabe se o romance não será uma mais perfeita realidade e vida que Deus cria através de nós, que nós — quem sabe — existimos apenas para criar? As analogias parece não existirem senão para produzir arte e literatura; é, palavras, o que dela fala e fica. Porque não serão essas figuras extra humanas verdadeiramente reais? Dói-me mal na existência mental pensar que isto possa ser assim...

(Pessoa 2011: 216)

Assume-se que o Sr. Pickwick escapa à convenção social de ser escrutinado pelos outros porque existe num romance. No romance, Pickwick é visto pelos seus seguidores como um “campeão em tudo”, usando, outra vez, a expressão de Álvaro de Campos, do “Poema em Linha Recta”, contudo, isto apenas assim é porque Dickens o concebeu e à sua estrutura social ficcional dessa forma. Bernardo Soares, apesar de ser uma personagem ficcional, não escapa ao ridículo, mas o seu ridículo existe maioritariamente na sua análise de si mesmo: «As analogias parece não existirem senão para produzir arte e literatura; é, palavras, o que dela fala e fica.» (Pessoa 2011: 216) As analogias deixam o protagonista do *Livro* quase sempre em desvantagem. Todavia, essas analogias são desenhadas pelo narrador do *Livro*, são auto-analíticas. O caso de Dickens não é único no *Livro do Desassossego*. As personagens dos dramas de Shakespeare também são assim referidas.

Na vida, o protagonista sofre, na leitura, sofrem outros:

A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos. Enquanto sentimos os males e as injúrias de Hamlet, príncipe da Dinamarca, não sentimos os nossos – vis porque são nossos e vis porque são vis. [...] Mas na arte não há desilusão porque a ilusão foi admitida desde o princípio. Da arte não há despertar, porque nela não dormimos, embora sonhássemos. (Pessoa 2011: 270)

A experiência da arte é assim descrita como uma fuga ao sofrimento, uma outra forma de viver, com regras diferentes. Será que Bernardo Soares, por se conceber em vários momentos como personagem, pode também criar outras regras para a sua existência ficcional?

Passo agora para o *Livro do Desassossego* assumidamente de Bernardo Soares, o assistente de guarda-livros que vive e trabalha na Rua dos Douradores, que também se sente personagem:

Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu o queira) sentido para se escrever que se sentiu. O que penso está logo em palavras, misturado com imagens que o desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me, destruí-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. [...] A ficção acompanha-me, como a minha sombra. E o que quero é dormir. (Pessoa 2011: 205)

A condição ficcional de Bernardo Soares é assim declaradamente metaliterária e potencialmente recontextualizadora da condição autoral de Fernando Pessoa. Neste texto, a personagem alude à sua condição também como limitada pela linguagem, aquilo que sente, só existe na escrita. A sua existência na escrita é uma fatalidade, a linguagem que o compõe, uma derrota quando entrelaçada desarmoniosamente no texto. Para Bernardo Soares a ficção é uma condenação a um estado de consciência metaconsciente problemática, ao qual quer fugir. É, assim, muito diferente de Pickwick, que de tão eficazmente ficcional, mereceria existir na vida real. É claro que eficazmente ficcional quer aqui dizer conquistador de leitores (neste aspecto, Pessoa e Soares estarão em sintonia), que partilharão as suas aventuras com prazer.

A incapacidade de Bernardo Soares para se afirmar como pessoa e não figura que desvanece na urbe, no escritório, e na vida é determinante. Esta condição é descrita através de uma reação a uma imagem específica, por exemplo, no episódio relatado num outro texto; naquele em que descobrimos que Bernardo Soares participou numa fotografia de grupo com os colegas do escritório:

Sofri a verdade ao ver-me ali, porque, como é de supor, foi a mim mesmo que primeiro busquei. Nunca tive uma ideia nobre da minha presença física, mas nunca a senti tão nula como em comparação com as outras caras, tão minhas conhecidas, naquele alinhamento de quotidianos. Pareço um jesuíta fruste. A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta das outras caras. Da maré morta, não. Há ali rostos verdadeiramente expressivos. O patrão Vasques está tal qual é — o largo rosto prazenteiro e duro, o olhar firme, o bigode rígido completando.

(Pessoa 2011: 93)

A avaliação que Bernardo Soares faz da sua imagem retratada é verdadeiramente negativa, especialmente em comparação com as dos outros. Soares desaparece nas caras dos outros, como desaparece nas palavras. Por mais palavras que utilize para se conceber não consegue materializar-se, ou seja, fixar-se. O seu chefe, o “Moreira”, reconhece a verosimilhança da imagem de Soares e até a elogia:

—Você ficou muito bem, diz de repente o Moreira. E depois, virando-se para o caixeiro de praça, “É mesmo a carinha dele, hein?” E o caixeiro de praça concordou com uma alegria amiga que me escorreu para o lixo.

(Pessoa 2011: 94)

Esta reacção do chefe Moreira parece transmitir a ambiguidade da situação. Por um lado, é uma confirmação da distância entre Bernardo Soares e os outros (outra vez, a questão da analogia) por outro, pode ser apenas uma cordialidade, uma obrigação do protocolo. Para Soares, há claramente uma distância entre o «ficar muito bem» e o ser «mesmo a carinha dele». Há um transtorno da linguagem, uma mensagem que não é recebida de Moreira para Soares. De repente, este discurso casual pode perfeitamente ilustrar o fio irónico que parece percorrer todo o *Livro do Desassossego* e, em particular, as apreciações de Bernardo Soares. A «alegria amiga que lhe escorrega para o lixo» reflecte a incapacidade de Soares para desintrincar a empatia da convenção social. Essa mesma incapacidade de compreender o protocolo é resumida pela frase que surge noutro texto, também num contexto irónico: «A fraternidade tem subtilezas.» (Pessoa 2011: 65).

Quando o protagonista do *Livro* se descreve como personagem, remete mais especificamente para o possível papel do seu criador, aquele que ao escrever cria a personagem:

Sou os arredores de uma vila que não há, o comentário prolixo a um livro que não se escreveu. Não sou ninguém, ninguém. Não sei sentir, não sei pensar, não sei querer. Sou uma figura de romance por escrever, passando aérea, e desfeita sem ter sido, entre os sonhos de quem me não soube completar.

(Pessoa 2011: 263)

Este texto, escrito a 1 de Dezembro de 1931, ilustra metaliterariamente a condição de obra em potência, aqui, assumidamente inacabada e derrotada. Considerado literalmente, este texto poderá desatilhar a consciência de Bernardo Soares da sua condição ficcional. Condição essa que apenas se agrava com o estatuto do *Livro* enquanto derrota do seu criador. Ou seja, neste texto, a condição ficcional *per se* não é motivo para não se ser figura admirável (relembro Pickwick) mas no caso de Bernardo Soares é, e isto por culpa de quem o escreve: «O que sinto é (sem que eu o queira) sentido para se escrever que se sentiu.» (Pessoa 2011: 205). Soares, se dele dependesse, talvez rejeitasse a condição de personagem, pelo menos nos termos em que ela existe no *Livro do Desassossego*, mas, se assim fosse, esse desconforto ontológico constante, essa dúvida relativamente à realidade ou falsidade do dia-a-dia, não se resumiria em desassossego. Neste texto, afirma a sua inimputabilidade perante a sua vida. O protagonista do *Livro do Desassossego* gostaria de habitar o mundo de

Pickwick, não por este ser um mundo ficcional, mas apenas porque no mundo ficcional de Pickwick existem regras diferentes das do mundo ficcional de Soares. No *Livro do Desassossego* a única personagem que é referida enquanto tal, é Bernardo Soares. Isto não impede, contudo, o protagonista de fazer generalizações como a que cito de seguida: «A maioria dos homens vive com espontaneidade uma vida fictícia e alheia. Em geral, o homem chora pouco e, quando se queixa, é a sua literatura.» (Pessoa 2011 275). O estado fictício é também uma metáfora para a alienação. A alienação só existe precisamente na analogia. O problema de Bernardo Soares é a desadequação ao protocolo social, à convivência. É essa condição que o torna numa personagem urbana moderna. Contrariamente a, por exemplo, Mr. Pickwick que é, como já identifiquei, “campeão em tudo”. Bernardo Soares queixa-se muito e as suas queixas são a sua literatura, em particular, enquanto representação literária dessa condição.

Há ainda outros momentos em que o relato se confunde com algo lembrado que foi lido no passado. Como no texto onde Bernardo Soares descreve a sua reacção à experiência de «[ser] verdadeiramente amado». Essa divagação é interrompida da seguinte forma:

Tenho a impressão de que foi uma coisa que li algures, um incidente sucedido a outrem, novela de que li metade, e de que a outra metade faltou, sem que me importasse que faltasse, pois até onde a li estava certa, e, embora não tivesse sentido, tal era já que lhe não poderia dar sentido a parte faltante, qualquer que fosse o seu enredo.

(Pessoa 2011: 238)

O relato é, na realidade, mais uma divagação sobre a sequência de emoções provocadas pelo amor, ou pelo «ser amado», ou seja, vaidade e depois tédio, humilhação e fadiga. Isto, todavia, não é o mais importante para a questão que pretendo tratar. No fundo, as imprecisões do relato, incluindo este ser ficcional e escrito por outro, ou não, não alterariam as emoções finais, ou seja, o tédio, a humilhação e a fadiga. Essa é a desculpa dada por Soares. O que interessa aqui é o desfasamento da consciência do protagonista perante a realidade. Estas afirmações, onde constata uma experiência em que a memória da leitura e a memória da vida se confundem, estão relacionadas com a sua vontade em viver precisamente no mundo ficcional de outras personagens, como se pode confirmar noutro texto:

O meu ideal seria viver tudo em romance, repousando na vida – ler as minhas emoções, viver o meu desprezo delas. Para quem tenha a imaginação à flor da pele as aventuras de um protagonista de romance são emoção própria bastante, e mais, pois que são dele e nossas. Não há grande aventura como ter amado Lady Macbeth, como amor verdadeiro e directo: que tem que fazer que[m] amou assim senão, por descanso, não amar nesta vida ninguém.

(Pessoa 2011: 324)

Vale a pena sublinhar que Soares descreve as «aventuras de um protagonista de romance», mas depois dá um exemplo de uma mulher pérfida que vive um amor louco numa peça de Shakespeare. Talvez, neste texto, Pessoa estivesse a apontar para uma ideia de romance ideal, um romance com a intensidade da peça de Shakespeare. Mais adiante a leitura é descrita como companheira de uma vida contada apenas temporalmente:

Não sei que sentido tem esta viagem que fui forçado a fazer, entre uma noite e outra noite, na companhia do universo inteiro. Sei que posso ler para me distrair. Considero a leitura como o modo mais simples de entreter esta, como outra, viagem; e de vez em quando, ergo os olhos do livro onde estou sentindo verdadeiramente, e vejo, como estrangeiro, a paisagem que foge – campos, cidades, homens e mulheres, afeições e saudades –, e tudo isso não é mais para mim do que um episódio do meu repouso, uma distracção inerte em que descanso os olhos das páginas demasiado lidas.

(Pessoa 2011: 324)

Parece que Soares já vive na leitura mais do que na vida. A distância fornecida pela leitura é suficiente para não o abalar. A literatura é a distracção que ocupa a sua percepção sem a perturbar. A cidade, o espaço e os outros estão sempre condicionados por outra distância, fisicamente mais curta, mas emocionalmente mais longa. Não quer isto dizer que Bernardo Soares não tem vontade de participar na vida da cidade, isso chega a acontecer e até, por vezes, a humanizá-lo. Mas não chegamos a ficar esclarecidos relativamente a quais os entraves a essa ligação. A sua condição ficcional parece ser um deles:

De tal modo me converti na ficção de mim mesmo que qualquer sentimento natural, que eu tenho, desde logo, desde que nasce, se me transtorna num sentimento da imaginação – a memória em sonho, o sonho em esquecer-me dele, o conhecer-me em não pensar em mim.

(Pessoa 2011: 406-407)

Portanto se, por um lado, Bernardo Soares anseia e até consegue, através da leitura, viver num outro mundo, a sua realidade enquanto ficcionalmente determinada impede-o de se auto-definir. A sua percepção é sempre determinada pela sua condição pouco clara. Isto manifesta-se num estranhamento, uma sensação de, precisamente, desassossego, que é ao mesmo tempo o seu estado emocional mais comum. Os momentos em que consegue, pelo contrário, relacionar-se com os outros são interpretados por si como acasos e nunca são considerados determinantes para a sua experiência total. Nunca marcam uma evolução ou uma transformação, são apenas momentâneos.

3.1 Personagens literárias

A alteração do protagonista do *Livro do Desassossego*, de Vicente Guedes para Bernardo Soares é determinante para a coesão temática dos textos a partir de 1929. A Rua dos Douradores, que pode até ser interpretada como um resquício da estética decadente associada a Vicente Guedes, ganha outro significado se interpretada como o “dourar” da “dor” que pode ser a concretização da escrita do *Livro*. Sabemos que, para Fernando Pessoa, o *Livro do Desassossego* é uma consequência inevitável da sua escrita, que o acompanha nos momentos em que não consegue escrever poemas. Nasce, por vezes, de um estado anímico negativo e representa, enquanto objecto literário, uma frustração: «O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no Livro do Desassossego. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.» escrito numa carta a Armando Cortes Rodrigues, a 19 de Novembro de 1914 (Pessoa 1998:132). Como já vimos, em 1932, Fernando Pessoa garante a João Gaspar Simões que demorará, pelo menos, um ano a organizar o *Livro*: «Sucedo, porém, que o *Livro do Desassossego* tem muita coisa que equilibrar e rever, não podendo eu calcular, decentemente, que me leve menos de um ano a fazê-lo.» (Pessoa 1998: 270). Nessa carta que ainda se refere a Bernardo Soares como personagem literária, apontando os outros como heterónimos. A hesitação de Fernando Pessoa não é já entre atribuir o *Livro* a Bernardo Soares ou a outra personagem, mas sim, de como encaixá-la no universo heteronímico.

Fernando Pessoa tinha a intenção, ainda quando o autor do *Livro do Desassossego* era Vicente Guedes, de assumir nele um papel semelhante ao de um editor. Isto é verificável, por exemplo, numa lista considerada por Pedro Sepúlveda

como sendo anterior a Setembro de 1916, em que o estatuto de Pessoa é assumido: «*Livro do Desassossego* escripto por Vicente Guedes e publicado por Fernando Pessoa» (Sepúlveda 2013: 50).

No prefácio mais completo que Fernando Pessoa terá escrito para o *Livro*, aquele que, apesar de ser de *ca.* 1917, se enquadra perfeitamente no *Livro de Desassossego* de Soares, o papel de Fernando Pessoa na publicação da obra é clarificado e este torna-se, dessa forma, mais uma personagem da mesma. A descrição da figura do protagonista é a seguinte:

Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado. Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava —parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito.

(Pessoa 2011: 43)

Esta descrição é como se fosse uma *tabula rasa* para uma personagem sem corpo. Fernando Pessoa observa o sujeito, mas não consegue descrevê-lo, talvez porque nessa altura ainda não conseguisse escrevê-lo. O encontro entre Fernando Pessoa e o “autor” do *Livro* acontece por dois acasos, o acaso de estarem os dois a comer no mesmo restaurante e o acaso da «cena de pugilato» que acontece no entretanto. Esse encontro gera um diálogo que Fernando Pessoa relata:

Não sei porquê, passámos a cumprimentar-nos desde esse dia. Um dia qualquer, que nos aproximara talvez a circunstância absurda de coincidir vírmos ambos jantar às nove e meia, entrámos em uma conversa casual. A certa altura ele perguntou-me se eu escrevia. Respondi que sim. Falei-lhe da revista *Orpheu*, que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a bastante, e eu pasmei de veras. Permite-me observar-lhe que estranhava porque a arte dos que escrevem em *Orpheu* sói ser para poucos. Ele disse-me que talvez fosse dos poucos. De resto, acrescentou, essa arte não lhe trouxera propriamente novidade: e timidamente observou que, não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, sóia gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também.

(Pessoa 2011:44)

O protagonista do *Livro do Desassossego* elogia *Orpheu* sem lhe reconhecer a novidade. É neste contexto que Fernando Pessoa faz uma série de assunções sobre o protagonista, nomeadamente sobre a sua relação com a escrita, que observa como algo

que este faz para ocupar o tempo, uma descrição parecida com aquela do texto que citei anteriormente mas, nessa instância, sobre a leitura: («Sei que posso ler para me distrair. Considero a leitura como o modo mais simples de entreter esta, como outra, viagem, [...]» (Pessoa 2011: 324)) escrito na primeira pessoa. Aqui, o protagonista diz a Pessoa que não tem «interesse em livros». Há, pelo menos, duas interpretações possíveis para estas afirmações ou o protagonista do *Livro* mente a Pessoa quando diz que não lê; ou, Fernando Pessoa, o escritor real do *Livro*, viu-se obrigado por uma questão de coerência da personagem, a actualizar esse aspecto em Bernardo Soares. Bernardo Soares viverá a sua condição de personagem ficcional frequentemente dentro da imaginação, em mundos ficcionais, criados por outros e vividos através da experiência da leitura. Fernando Pessoa, a personagem, assume, neste texto, a excepionalidade do grupo de *Orpheu*, e explica que o protagonista anui («Permiti-me observar-lhe que estranhava porque a arte dos que escrevem em *Orpheu* sói ser para poucos. Ele disse-me que talvez fosse dos poucos.» (Pessoa 2011:44)).

3.2 O protagonista e a escrita

A vida de Bernardo Soares é escrever. Tanto no escritório, como assistente de guarda-livros, como na sua solidão do quarto, a sua condição é a da escrita. Contudo, só podemos considerar escrita a que se refere a si mesma. Quer isto dizer que, em alguns momentos do *Livro do Desassossego*, o presente é relatado na primeira pessoa como ocorrendo directamente, ou seja, como se fosse o relato de um narrador na primeira pessoa de um romance. Ainda que, textualmente, o *Livro do Desassossego* não exista enquanto objecto livro, pelo menos na forma deixada por Fernando Pessoa, a sua dispersão textual pode ser vista como unida pela presença na primeira pessoa do protagonista. O *Livro do Desassossego* pode ser considerado algo próximo de um romance da consciência, por vezes relatado na primeira pessoa, outras vezes concebido numa escrita autoconsciente, cujo espaço unitário é apenas o da imaginação da personagem. Já mencionei, noutros capítulos, a frequência com que o protagonista do *Livro do Desassossego* declara qual é o género do mesmo. Diário, autobiografia, romance, a última categoria é aquela que pode englobar todas as outras, só a ficção pode garantir tantas brincadeiras com a verdade: «Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida.[...] [A literatura] simula a vida. Um romance é uma história do que nunca foi, e um drama é um romance dado sem narrativa.» (Pessoa 2011: 142-143). O *Livro do Desassossego* poderá ser assim

um romance de “um que nunca foi”, Bernardo Soares, o protagonista que relativiza até ao absurdo, para garantir a sua inexistência. A falta de coerência que terá levado João Gaspar Simões a considerar o *Livro do Desassossego* meros “exercícios de estilo”, como já explicitiei (*cf.* p. 29), é precisamente o que garante a verosimilhança ao *Livro* enquanto romance-possível interrompido na sua própria escrita:

Como invejo os que escrevem romances, que os começam, e os fazem, e os acabam! Sei imaginá-los, capítulo a capítulo, por vezes com as frases do diálogo e as que estão entre o diálogo, mas não saberia dizer no papel esses sonhos de escrever.

(Pessoa 2011: 285)

O romance contém vários elementos que é necessário organizar, é um género com um protocolo específico. Tal como tende a ter dificuldades em gerir o seu comportamento e as suas interações de acordo com o protocolo social (talvez porque vive as experiências de forma exterior, ou seja, enquanto as analisa), também o protocolo do género “romance” é algo que transcende a capacidade de escrita de Bernardo Soares.

Num outro texto, cujo início remete também para o sentimento de inveja, como o texto anterior, o protagonista explica outra vez a condição do seu texto e da sua escrita, que é, de certa forma, independente da sua vontade:

Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.

(Pessoa 2011: 58)

Isto parece sugerir um certo desapego do protagonista em relação à sua própria escrita. Esta perspectiva de Bernardo Soares é semelhante à que surge no prefácio de Fernando Pessoa já citado neste capítulo («[...] não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, sóia gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também.» (Pessoa 2011:44)), o protagonista preenche o tempo escrevendo sem saber qual será o produto final da sua escrita, mas aparentemente sem partilhar as preocupações do seu criador, Fernando Pessoa, acerca do “seu” livro. Enquanto que, para Pessoa, o *Livro do Desassossego* é um espaço de escrita difícil: «O meu estado actual é de uma depressão profunda e calma. Estou há

dias ao nível do *Livro do Desassossego*. E alguma coisa dessa obra tenho escrito. Ainda hoje escrevi quase um capítulo todo.» (Pessoa 1998: 127), para Bernardo Soares, o seu livro é o seu único espaço de escrita livre. Na vida de Bernardo Soares, desassossego não equivale necessariamente a depressão, a depressão parece sim, ser um resumo possível da interpretação da visão do mundo de Soares. Contudo, se aprofundarmos a análise dos textos do *Livro*, isto não fica assim tão claro.

Que personagens, para além do protagonista, compõem o *Livro do Desassossego*? Algumas são figuras recorrentes, em particular, as que trabalham no escritório com Bernardo Soares: o patrão Vasques e o chefe Moreira, por ordem hierárquica, são as que mais provocam as impressões de Bernardo Soares. Como não é frequente estas personagens falarem directamente, não lhes é dada uma oportunidade para expressarem uma visão do mundo ou opiniões de qualquer tipo. Estas personagens existem dentro da consciência de Bernardo Soares e fora dela, mas é no espaço interior da consciência que servem um propósito claro: o de despoletar apreciações ou divagações sobre a condição de Soares, enquanto empregado de escritório e figura que vive duas realidades, a da imaginação e a do trabalho.

3.3 A hipnose do patrão Vasques

O patrão Vasques é talvez a personagem mais importante do *Livro do Desassossego* depois de Bernardo Soares. Soares volta a essa figura inúmeras vezes como afirma no seguinte trecho:

O patrão Vasques. Tenho, muitas vezes, inexplicavelmente, a hipnose do patrão Vasques. Quem me é esse homem, salvo o obstáculo ocasional de ser dono das minhas horas, num tempo diurno da minha vida? Trata-me bem, fala-me com amabilidade, salvo nos momentos bruscos de preocupação desconhecida em que não fala bem a alguém. Sim, mas por que me preocupa? É um símbolo? É uma razão? O que é?
(Pessoa 2011: 56)

O patrão Vasques ocupa frequentemente os pensamentos de Bernardo Soares. É uma figura que garante um papel para Soares dentro de uma estrutura, a do escritório da Rua dos Douradores. Representa um papel específico na empresa e na vida, pelo menos de acordo com a avaliação feita por Soares, que não se importa que esse homem seja «dono das [suas] horas», pois é um homem digno de tal cargo:

O patrão Vasques. Vejo de lá hoje, como o vejo de aqui mesmo – estatura média, atarracado, grosseiro com limites e afeições, franco e astuto, brusco e afável – chefe à parte o seu dinheiro, nas mãos cabeludas e lentas, com as veias marcadas como pequenos músculos coloridos, o pescoço cheio mas não gordo, as faces coradas e ao mesmo tempo tensas, sob a barba escura sempre feita a horas. Vejo-o, vejo os seus gestos de vagar enérgico, os seus olhos a pensar para dentro coisas de fora, recebo a perturbação da sua ocasião em que lhe não agrado, e a minha alma alegra-se com o seu sorriso, um sorriso amplo e humano, como o aplauso de uma multidão.

Será talvez, porque não tenho próximo de mim figura de maior destaque do que o patrão Vasques, que muitas vezes, essa figura comum e até ordinária se me emaranha na inteligência e me distrai de mim. Creio que há símbolo.

(Pessoa 2011: 56-57)

O protagonista regressa frequentemente à análise do patrão Vasques, como iremos ver nos textos que abordarei de seguida, mas aqui, neste texto em que assume a sua obsessão hipnótica, o desejo de voltar à análise da figura transcende a sua vontade e, por isso, faz uma descrição completa. Bernardo Soares gostaria de ter acesso à consciência do patrão Vasques, que lhe parece alguém que não sofre dos mesmos males que ele: é, ao contrário de Soares, alguém que parece saber porque existe. O patrão Vasques é alguém a quem Soares quer agradar, mais do que por ser seu empregado, por empatia pela personagem e por esta lhe dar uma função e um propósito. Assim sendo, Soares conclui: «Creio que há símbolo.» (Pessoa 2011: 57), garante-nos que Vasques representará alguma coisa, a vida concreta e tributável, fatalidade comum dos habitantes de uma sociedade moderna. É claro que o protagonista relativiza o papel do patrão Vasques: «Será talvez, porque não tenho próximo de mim figura de maior destaque do que o patrão Vasques, que muitas vezes, essa figura comum e até ordinária se me emaranha na inteligência e me distrai de mim.» e assim há a possibilidade de Vasques ser um alvo casual ou então, como é sugerido pela frase seguinte, um símbolo. Noutro texto, o patrão Vasques é avaliado e comparado a uma possível abstracção:

Todos temos o patrão Vasques, para uns visível, para outros invisível. Para mim chama-se realmente Vasques, e é um homem sadio, agradável, de vez em quando brusco mas sem lado de dentro, interesseiro mas no fundo justo, com uma justiça que falta a muitos grandes génios e a muitas maravilhas humanas da civilização, direita e esquerda. Para outros será a vaidade, a ânsia de maior riqueza, a glória, a imortalidade... Prefiro o Vasques homem meu patrão, que é mais tratável, nas horas difíceis, que todos os padrões abstractos do mundo.

(Pessoa 2011: 55)

Aqui não é considerada outro tipo de existência. Para Soares, um trabalho num escritório parece ser uma verdade inabalável e inescapável. Daí a possibilidade de outro qualquer patrão, menos digno de ser “dono” das horas de Soares, porque essa é também a sua condição: a de ter alguém que esteja acima de si na estrutura hierárquica profissional. Por isso: «prefiro o Vasques homem meu patrão, que é mais tratável, nas horas difíceis, que todos os padrões abstractos do mundo.», porque o Vasques é um homem racional e aparentemente convicto do seu propósito e é enquanto representante desta espécie de homem que é admirado pelo seu empregado.

Num outro texto do *Livro do Desassossego* Bernardo Soares expressa um sentimento semelhante:

Mais vale, na verdade, o patrão Vasques que os Reis de Sonho; mais vale, na verdade, o escritório da Rua dos Douradores do que as grandes áleas dos parques impossíveis. Tendo o patrão Vasques, posso gozar o sonho dos Reis de Sonho; tendo o escritório da Rua dos Douradores, posso gozar a visão interior das paisagens que não existem. Mas se tivesse os Reis de Sonho, que me ficaria para sonhar? Se tivesse as paisagens impossíveis, que me restaria de impossível?

(Pessoa 2011: 189)

Curiosamente, o protagonista sente a necessidade de justificar a sua «hipnose do patrão Vasques» como se esses gestos repetidos de descrição e avaliação do mesmo fossem contra algum protocolo imposto pela relação patrão-empregado. No início deste texto, um texto particularmente pertinente para percebermos a forma descritiva como Soares concebe o exterior dentro da sua consciência, o protagonista declara-se:

Uma só coisa me maravilha mais do que a estupidez com que a maioria dos homens vive a sua vida: é a inteligência que há nessa estupidez.

A monotonia das vidas vulgares é, aparentemente pavorosa. Estou almoçando neste restaurante vulgar e olho, para além do balcão, para a figura do cozinheiro e, aqui ao pé de mim para o criado já velho que me serve, como há trinta anos.

(Pessoa 2011: 187)

Relembro a descrição do patrão Vasques do texto analisado antes deste:

Para mim chama-se realmente Vasques, e é um homem sadio, agradável, de vez em quando brusco mas sem lado de dentro, interesseiro mas no fundo justo, com uma justiça que falta a muitos grandes génios e a muitas maravilhas humanas da civilização, direita e esquerda.
(Pessoa 2011: 55)

Esta descrição surge num contexto gerado por uma conversa com características políticas, em que ouve uma figura politizada que lhe diz «você é explorado». O protagonista reconhece que a sua situação enquanto empregado de escritório pode, também, ter uma leitura política e que a relação entre si e o patrão Vasques tem como factor determinante o poder de um sobre o outro. Contudo, a visão do mundo do protagonista transcende essa condição: a sua condição e a sua avaliação da mesma é desenhada noutros termos.

A avaliação da qualidade de personagem que pode ser atribuída ao patrão Vasques é mais válida quando este se insere no presente de Bernardo Soares. Tal facto não acontece com muita frequência, mas em um desses momentos a solenidade da figura e dos seus gestos torna-se evidente. O texto que refiro de seguida começa com uma descrição *in medias res* de um dia de trabalho no escritório interrompido por uma tempestade:

Como uma esperança negra, qualquer coisa de mais antecipador pairou: a mesma chuva pareceu intimidar-se; um negrume surdo calou-se sobre o ambiente. E súbito, como um grito, um formidável dia estilhaçou-se. [...] Uma vaga religião formava-se no escritório. Ninguém estava quem era, e o patrão Vasques apareceu à porta do gabinete para pensar em dizer qualquer coisa. O Moreira sorriu, tendo ainda nos arredores da cara o amarelo do medo súbito. E o seu sorriso dizia que sem dúvida o trovão seguinte deveria ser já mais longe. Uma carroça rápida estorvou alto os ruídos da rua. Involuntariamente o telefone tiritou. O patrão Vasques, em vez de retroceder para o escritório, avançou para o aparelho da sala grande. Houve um repouso e um silêncio e a chuva caía como um pesadelo. O patrão Vasques esqueceu-se do telefone, que não tocara mais.

(Pessoa 2011: 401-402)

O patrão Vasques é o mestre de cerimónias. Neste caso, é como se a sua presença parasse o tempo e todos esperam as suas palavras ou, pelo menos, é assim que Soares interpreta o momento. Neste texto é-nos dada uma imagem da forma como todos passam a experiência da trovoadas em consonância. Depois desta descrição, na segunda parte do texto, percebemos claramente a razão para estarem todos os trabalhadores à espera de uma reacção do patrão Vasques:

Os sons da rua, que continuavam realmente os mesmos, eram diferentes. Ouvia-se a voz dos carroceiros, e eram realmente gente. Nitidamente, na rua ao lado, as campainhas dos eléctricos tinham também uma socialidade connosco. Uma gargalhada de criança deserta fez de canário na atmosfera limpa. A chuva leve decresceu.

Eram seis horas. Fechava-se o escritório. O patrão Vasques disse do guarda-vento entreaberto, «Podem sair», e disse-o como uma bênção comercial. Levantei-me logo, fechei o livro e guardei-o. Pus a caneta sobre a depressão do tinteiro, e avançando para o Moreira, disse-lhe um «até amanhã» cheio de esperança, e apertei-lhe a mão como depois de um grande favor. (Pessoa 2011: 402)

O patrão Vasques anuncia o fim do dia de trabalho e Soares recebe esse anúncio como «uma bênção comercial». O exterior entra no escritório e os seus sons confundem-se e interrompem o pensamento de Soares. É como se todo o texto percorresse um momento de tempo muito curto e o anúncio do patrão Vasques fosse o ponto alto do dia de Soares. O penúltimo gesto de Soares, antes de se despedir do chefe Moreira, é também associado à sua prática diária, a da escrita: «Pus a caneta sobre a depressão do tinteiro». Este texto pode ser usado como exemplo para percebermos como o patrão Vasques é claramente uma personagem que se intromete na consciência de um narrador, Soares, e do seu monólogo interior.

No final do dia, Bernardo Soares irá certamente recolher-se para o seu quarto (no segundo ou no quarto andar¹³) da mesma Rua dos Douradores e retomará a escrita, mas agora a das palavras sobre as quais tem todo o poder. Esta distinção entre o mundo do escritório e o do quarto de Soares é especificada num outro texto, que transcrevo por inteiro:

Ah, compreendo! O patrão Vasques é a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Ele é tudo para mim, por fora, porque a Vida é tudo para mim por fora.

E se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, represente para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução.

¹³ Só num dos textos do *Livro* é que Bernardo Soares vive no segundo andar. O texto que começa: «Ah, compreendo! O patrão Vasques é a Vida.» (Pessoa 2011:57)

(Pessoa 2011: 57)

Apesar de, num livro que nunca chegou a existir como este, não haver um encadeamento dos textos que serão sempre o produto de um contexto de dispersão, há neles vários fios que se unem, como o das personagens que reaparecem, sendo o caso do patrão Vasques o mais flagrante para além do do protagonista. No entanto, no *Livro do Desassossego*, em alguns textos, é possível verificar-se alguns elementos que sub-repticiamente propõem uma leitura do mesmo. Relembro, num dos textos referidos anteriormente, a afirmação feita a propósito do patrão Vasques: «Creio que há símbolo.». Depois dessa declaração, que se intromete na interpretação do texto, o patrão Vasques passa a ser isso mesmo, uma representação de alguma coisa. Neste texto, em que o patrão Vasques ganha um valor unívoco e determinante: «O Patrão Vasques é a vida» para depois ser substituído pelo escritório da Rua dos Douradores, essa questão é ainda mais determinante. Assim sendo, uma pessoa, pode ser mais um símbolo do que uma pessoa real, em tudo coerente com a ideia que reaparece noutros textos de Pessoa, nomeadamente em textos de apreciações literárias, onde assevera que as personagens ficcionais podem ter mais interesse que as pessoas reais:

Tenho por mais minhas, com maior parentesco e intimidade, certas figuras que estão escritas em livros, certas imagens que conheci de estampas, do que muitas pessoas, a que chamam reais, que são dessa inutilidade metafísica chamada carne e osso.

(Pessoa 2011: 302)

Para além do patrão Vasques há uma figura que serve o mesmo propósito, que é símbolo da mesma coisa e essa figura é o guarda-livros Moreira, o chefe do Bernardo Soares:

Não conheço melhor cura para toda esta enxurrada de sombras que o conhecimento direito da vida humana corrente, na sua realidade comercial, por exemplo, como a que me surge no escritório da Rua dos Douradores. Com que alívio eu volvia daquele manicómio de títeres para a presença real do Moreira, meu chefe, guarda-livros autêntico e sabedor, mal vestido e mal tratado, mas, o que nenhum dos outros conseguia ser, o que se chama um homem...

(Pessoa 2011: 274)

Também o guarda-livros Moreira é visto como uma figura com características humanas que garantem uma existência concreta verdadeira, menos artificial; um aconchego. A admiração que Bernardo Soares tem tanto pelo patrão Vasques como

pelo chefe Moreira não é independente da sua consciência da sua posição hierárquica na empresa. Os “donos das suas horas” serão talvez merecedores dessa posição e a ironia disso é que Soares tem consciência da sua condição de sub-sub-alterno relativizada até à anulação:

Sou eu que, sozinho no escritório deserto, posso viver imaginando sem desvantagem da inteligência. Não sofro interrupções de pensar das carteiras abandonadas e da secção de remessas só com papel e cordéis em rolos. Estou, não no meu banco alto, mas recostado, por uma promoção por fazer na cadeira de braços redondos do Moreira. Talvez seja por influência do lugar que me unge de distraído. Os dias de grande calor fazem sono, durmo sem dormir por falta de energia. E por isso penso assim.

(Pessoa 2011: 347)

O momento descrito neste texto é um exemplo de como o mundo do quarto e o mundo do escritório se podem fundir. Sozinho no escritório, sem as interrupções dos outros músicos da orquestra conduzida pelo patrão Vasques, Soares deixa-se viajar para um outro mundo, o da imaginação e do sonho. Todas as avaliações e interpretações que Bernardo Soares faz do que o rodeia podem ser facilmente relativizadas pela sua consciência de que são tudo construções da sua imaginação. Leituras possíveis das vidas de várias personagens que não chega a conhecer muito bem, narrativas possíveis das vidas de personagens de um romance possível que ficarão por construir. O escritório é o espaço do contexto, a partir do qual as vidas dessas figuras são imaginadas e é o espaço onde Soares se sente “guiado” por estes homens aparentemente simples e bons. Num texto que começa com a afirmação: «A vulgaridade é um lar.», que funciona como síntese do que é escrito depois, como acontece com muitos textos do *Livro do Desassossego*, o sentimento de Soares relativamente ao alívio e ao conforto que lhe são proporcionados pela vida do escritório ficam bem claros:

Que por vezes o próprio sonho fútil me deixa um horror à vida interior, uma náusea física dos misticismos e das contemplações. Com que pressa corro de casa, onde assim sonho, ao escritório; e vejo a cara do Moreira como se chegasse finalmente a um porto. Considerando bem tudo, prefiro o Moreira ao mundo astral; prefiro a realidade à verdade; prefiro a vida, vamos, ao mesmo Deus que a criou.

(Pessoa 2011: 210)

Também aqui o espaço do escritório é considerado a vida. Uma vida onde Bernardo Soares é liderado por figuras que aprecia e acolhido pela comunidade do escritório.

Tanto o patrão Vasques como o guarda-livros Moreira, chefe são irmãos da filha da lavadeira da “Tabacaria” («se eu casasse com a filha da lavadeira talvez fosse feliz» (Pessoa 2002: 326)) da ceifeira («Ah, poder ser tu, sendo eu! Ter a tua alegre inconsciência, E a consciência disso») e até da pequena que come chocolates, também na “Tabacaria” («não há mais metafísica no mundo senão chocolates» (Pessoa 2002: 323)). São formulações ligeiramente diferentes do mesmo sentimento, de como a vida é mais simples para as pessoas “simples”. Uma abstracção que é representada em quase todas as vozes ficcionais criadas por Pessoa. Essas abstracções não significam, contudo, que Bernardo Soares tenha uma relação de alienação com o seu trabalho e com a comunidade do escritório. A sua alienação é ontológica, profunda e auto-infligida. O escritório é o espaço onde se sente orientado e onde percebe o seu propósito, mesmo que esse não seja um estado constante: «Nunca deixarei, creio, de ser ajudante de guarda-livros de um armazém de fazendas. Desejo, com uma sinceridade que é feroz, não passar nunca a guarda-livros.» (Pessoa 2011: 347). A sua condição de “estranho” ou “estrangeiro” não vem necessariamente de fora. Ao contrário de, por exemplo, Leopold Bloom em *Ulysses* de James Joyce, que é estigmatizado por ser visto como judeu e ter hábitos diferentes.¹⁴

3.4 Bernardo Soares: temos símbolo?

Parece evidente que algumas das características da narrativa de Bernardo Soares possam levar alguns críticos a considerá-lo um arquétipo modernista. A sua vida é dividida por três espaços: o escritório, o quarto alugado e as ruas da Baixa lisboeta. Desta lista o último espaço é, na realidade, vários. Enquanto passeia pela cidade observa e até comenta o que o rodeia: o protagonista é uma figura que pode ser vista como um *flanêur*, mas Bernardo Soares é demasiado esquivo para se lhe apontar só um valor simbólico; por essa razão, esta parte deste capítulo incidirá exclusivamente na análise de Bernardo Soares enquanto personagem ficcional de um

¹⁴ Em *Ulysses*, Leopold Bloom que, apesar de ser descendente de judeus, não se identifica completamente com nenhuma religião, é estigmatizado pelos outros habitantes de Dublin por ser mais delicado e bem-falante.

possível romance. Encontrar a coerência na personagem que nunca chegou a ser inteiramente construída implica procurá-la na dispersão dos textos do *Livro*, é construir e reconstruir temporalidades possíveis. Todavia, o ponto de chegada é sempre Bernardo Soares, personagem.

O *Livro do Desassossego* pode ser visto como uma experiência de romance inacabada e, nesse sentido, parece inserir-se no gesto comum a muitos autores modernistas de transfiguração de géneros. Se considerarmos a questão desta forma, fica-nos Bernardo Soares como experiência de protagonista, de entre outras propostas de protagonistas a mais sólida, mas cuja imagem tem de ser recolhida e reconstruída em textos desordenados. No *Livro do Desassossego* e, em particular, nas edições mais completas, nas que incluem textos de várias fases e dos vários protagonistas, deparamo-nos com o processo e o *Livro* transforma-se numa experiência inovadora de obra apenas por ter sobrevivido desta forma à morte do seu autor. Parece-me possível analisar esta fatalidade como um gesto moderno e impulsionador de uma vanguarda, de romances inacabados com *O Homem Sem Qualidades* de Robert Musil à cabeça.

É enquanto habitante de uma cidade, Lisboa no início do século XX, que Bernardo Soares confirma a vocação para o papel de figura arquetípica do modernismo. A visão do que o rodeia é já, como é também a de Leopold Bloom, uma subversão possível da figura do *flanêur* proposta por Baudelaire. A sua mundivisão encontra-se talvez entre a empatia excessiva de Leopold Bloom e o carisma e a ironia de Ulrich, o “homem sem qualidades” de Robert Musil. A ironia maior de *O Homem Sem Qualidade* talvez seja a que os sucessos de Ulrich, que poderíamos classificar como *outro* «campeão em tudo» (cf. p. 63 e p. 66) para usar, mais uma vez, a expressão de Álvaro de Campos, são independentes da sua vontade e uma consequência inesperada da sua mundivisão. Bernardo Soares, por outro lado, não é particularmente vencedor na vida mas, no entanto, faz questão de afirmar a intencionalidade da sua condição de empregado de escritório. É como se essa profissão, que lhe calhou por acaso,¹⁵ o deixasse a meio caminho entre a sua produção de pensamentos e textos e o seu desejo de ter uma experiência de vida mais simples, como se pode ver, por exemplo, em alguns dos excertos em que são mencionados o patrão Vasques e o chefe Moreira.

¹⁵ Fernando Cabral Martina e Richard Zenith explicam a biografia de Soares: «Nascido na província, perdeu a mãe com um ano de idade e o pai (por suicídio) com três. Um tio trouxe-o para Lisboa e arranjou-lhe emprego num escritório.» (Pessoa 2012:103)

Já alguns autores aproximaram a figura de Bernardo Soares do habitante da metrópole *blasé* desenhado por Georg Simmel. Bernardo Soares é uma figura muito atractiva para o olhar antropológico, uma espécie de observador participante da realidade que assume, em simultâneo, a sua estranheza perante a mesma. Contudo, é difícil considerar Bernardo Soares como uma figura metropolitana típica, nem mesmo enquanto protagonista urbano típico da modernidade. O antropólogo brasileiro Hermano Vianna considera, assim, que a visão de Bernardo Soares pode ser uma reacção à reacção *blasé* da figura metropolitana:

Talvez essa arte tenha um nome ou uma chave: ternura. Fernando Pessoa, em seus instantes mais optimistas, nos propõe uma antropologia terna, que parta do princípio de que somos transeuntes “de tudo” (p.214), de que nada nos diz nada (p.48), e de que muitas vezes é “um tédio de nojo” (e não a educada “antipatia” de Simmel) que nos liga nossos semelhantes (p. 294), mas que possa, apesar de tudo (e não superando tudo), criar um espaço de compreensão de modo e da visão de mundo dos Outros.

(Vianna 1999: 118)

Talvez seja precisamente no reconhecimento dessa diferença e no assumir desse quase desprezo, talvez até pouco sincero, que nasça o espaço de outra ligação desenhado de acordo com os preceitos de Bernardo Soares:

Simmel, quase como num conselho, dizia ser perigoso cultivar esse tipo de sentimento em meio de uma multidão metropolitana. Não podemos sentir saudade de (ou ternura por) todo mundo que passa numa rua. [...] Falando de ternura parece que nos afastamos demais da atitude *blasé* de Simmel. Mas não estamos tão longe assim de sua influência. Só se pode ter “vidas mentais metropolitanas” semelhantes àquelas descritas no *Livro do Desassossego* quando já se foi *blasé*, quando se é basicamente *blasé*, ou quando não é mais necessário superar essa atitude.

(Vianna 1999: 119)

Se, em Simmel, a atitude *blasé* é uma reacção ao excesso de estímulos e de situações que inevitavelmente têm um impacto no indivíduo: «the metropolitan type [...] creates a protective organ for itself against the profound disruption with which the fluctuations and discontinuities of the external milieu threaten it» (Simmel 2002: 12), Bernardo Soares tem o espaço do escritório como o lugar seguro onde se liga aos outros, mas sempre como produto de projecções e distância (relembro as generalizações e efabulações a propósito do patrão Vasques) e a cidade é o palco onde

procura actores para as suas peças mentais, figuras para as quais vai inventando histórias de vida. Assim, a «camada protectora», o «protective organ», de Bernardo Soares é, na realidade, o espaço do escritório. Distancia-se das figuras de sucesso da sociedade nas quais reconhece uma espécie de miséria interior, embora reconheça a ironia desta condição de vencedores-perdedores:

Tudo ali é quebrado, anónimo e impertinente. Vi ali grandes movimentos de ternura, que me pareceram revelar o fundo de pobres almas tristes; descobri que esses movimentos não duravam mais que a hora em que eram palavras, e que tinham raiz – quantas vezes o notei com a sagacidade dos silenciosos – na analogia de qualquer coisa com o piedoso, perdida do enternecido. Havia sempre uma relação sistematizada entre o humanitarismo e a aguardente de bagaço, e foram muitos os grandes gestos que sofreram do copo supérfluo e do pleonismo da sede. [...]

O mais extraordinário de toda essa gente era a nenhuma importância, em nenhum sentido de toda ela. Uns eram redactores dos principais jornais, e conseguiam não existir; outros tinham lugares públicos em vista no anuário, e conseguiam não figurar em nada da vida; outros eram poetas consagrados, mas uma mesma poeira de cinza lhes tornava lívidas as faces parvas, e tudo era um túmulo de embalsamados hirtos postos com a mão das costas em posturas de vidas.

(Pessoa 2011: 273)

Como se torna evidente pelo argumento desenvolvido no resto deste texto, já citado anteriormente, é no escritório que Bernardo Soares se sente a salvo da condição de falsidade que envolve estas figuras, também elas, intrinsecamente metropolitanas.

É no contacto com a “família” do escritório, no meio da qual Bernardo Soares se sente acolhido, que as experiências negativas da cidade são curadas. Todavia, a vida citadina do protagonista do *Livro* não é apenas isto. A cidade de Bernardo Soares não é unicamente composta por caos e degradação. A cidade também proporciona momentos de felicidade a Bernardo Soares. Mas quando a cidade se torna desconfortável, é o regresso ao escritório que ameniza esse desconforto. A visão do escritório é baseada numa ideia de conforto construída também a partir da distância que o contexto do trabalho impõe. Bernardo Soares resguarda-se nesse protocolo para não permitir a entrada das figuras do escritório no resto da sua vida ou no seu espaço privado. Talvez por ver a escrita da figura autora do livro como beneficiando de um estatuto de segredo que tem de ser contado a alguém, Pessoa imagina-se inicialmente escritor do prefácio do livro. A publicação do livro exige a partilha desse segredo, outros contactos, outros protocolos sociais. Numa obra em que praticamente só é dado

espaço ao protagonista para este contar a sua história, ninguém intervém nela sem ser o protagonista, excepto Fernando Pessoa, o editor, que também tem voz mas apenas enquanto personagem ficcional. Fernando Pessoa entra e sai de cena, convenientemente, como salvador do livro, mas apenas provisoriamente.

Considerar até que ponto Bernardo Soares poderá representar uma personagem modernista arquetípica implicará sempre aceitar as suas características *sui generis*. Trata-se de um protagonista que não é estável dentro do seu próprio livro, que deambula pela cidade mas que, no fundo, prefere ficar no escritório, que fala com os habitantes da cidade mas sem os conhecer realmente. Mais adiante neste estudo desenvolverei, de forma mais aprofundada, a relação de Soares com as figuras da cidade. Porém, neste capítulo, escolhi considerá-lo apenas enquanto personagem de uma possível ficção, e numa ficção que acontece dentro da consciência de Soares e entre os trabalhadores do escritório do patrão Vasques, também eles personagens da narrativa. Se o patrão Vasques é um símbolo para Bernardo Soares, Bernardo Soares é um símbolo para a obra pessoana por tudo o que representa da sua qualidade enquanto obra-em-potência e da sua luta com a escrita da obra e a concepção de personagens para mesma. Bernardo Soares representa a vida citadina e a condição citadina do trabalho de escritório, no qual Pessoa brinca com a ideia do trabalhador alienado, mas com uma dose de humanidade. Para Pessoa a alienação ou, mais precisamente, o estranhamento na coexistência, é uma evidência e um empregado de escritório pode estar satisfeito com a sua condição de subalterno, por essa satisfação ser também ela natural e humana. Bernardo Soares assume as suas contradições e o seu desinteresse pelo estatuto do ser humano perante a sociedade e até pelo estatuto do autor na sociedade, porque isto lhe é natural e evidente. Todavia, é uma construção de Fernando Pessoa, que mexe com a própria ideia de personagem e desarruma a organização que a heteronímia parece oferecer. Tudo isso é uma ilusão e o símbolo dessa fatalidade é Bernardo Soares.

3.5 Bernardo Soares, subalterno por escolha¹⁶

¹⁶ Uma versão anterior do texto deste subcapítulo está publicada em: *Actas do Congresso Internacional Fernando Pessoa 2017*, com o título: “Bernardo Soares Subalterno: Pessoa para Além de Marx”.

Falta ainda observar a situação profissional de Bernardo Soares por outro prisma. Soares tem uma relação particular com a sua ocupação profissional. O trabalho de Soares é tão importante que Pessoa decide incluir o seu título profissional no subtítulo, como epíteto, nos textos que publica do *Livro*, como explica Pedro Sepúlveda:

Entre o início de 1929 e o final de 1932, Pessoa publicou vários textos que indica como pertencentes ao Livro do Desassossego, em *A Revista, Presença* (PR n.º 27, Jun. 1930 e n.º 34, Nov. 1931), *Descobrimento e Revolução* (cf. as indicações completas em LdD, 566-577), ao longo daquela que terá sido, não só tendo em conta as publicações, a fase mais produtiva de escrita do mesmo. Todos estes textos são acompanhados, com pequenas variações, pela indicação «Trecho | Do «Livro do Desasoscego», composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda- livros na cidade de Lisboa» (cf. LdD, 169), assinados porém, sem exceção, com o nome de Fernando Pessoa.

(Sepúlveda 2013: 128)

Enquanto habitante da cidade de Lisboa, Soares entra em diálogo com a cidade e com os seus antepassados literários dos quais se destaca claramente Cesário Verde. Mas, no entanto, é na qualidade de empregado de escritório, e enquanto ajudante de guarda-livros em particular, que desenvolve a sua narrativa de si:

Penso, muitas vezes, em como eu seria se, resguardado do vento da sorte pelo biombo da riqueza, nunca houvesse sido trazido, pela mão moral de meu tio, para um escritório de Lisboa, nem houvesse ascendido dele para outros, para este píncaro barato de bom ajudante de guarda-livros, com um trabalho como uma certa sesta e um ordenado que dá para estar a viver. (Pessoa 2011: 153)

Bernardo Soares descreve o seu trabalho com uma certa dose de ironia. Mas, na realidade, se a «certa sesta» pode ser vista como uma condição de trabalho adormecido, ou seja, um trabalho que Soares consegue fazer semi-lúcido, é também dessa condição, a de um adormecimento que parece pressupor uma certa alienação, que Soares partirá para a escrita. A alienação de Soares não existe só na sua consciência ou falta dela perante o que o rodeia, é igualmente uma percepção alheada do propósito prático do seu trabalho. A escrita tem lugar a partir desse espaço de adormecimento, mas que é também um espaço de lucidez auto-irónica que gera o meta-comentário sobre as condições de trabalho. Bernardo Soares é autoconsciente do seu trabalho alienado, transcende, por isso, essa condição e fá-lo através da escrita. Essa evidência vem à tona especialmente nas referências repetidas à hierarquia do

escritório, e na sua obsessão com o patrão Vasques («Prefiro o Vasques homem meu patrão, que é mais tratável que todos os patrões abstractos do mundo.» (Pessoa 2011: 189)).

Trata-se, portanto, de uma apropriação da figura do patrão Vasques, uma apropriação repetida e obsessiva. Nessa apropriação Soares transcende a sua condição de subalterno através da comparação. O seu patrão é diferente porque é o “seu” patrão Vasques e é por si construído na sua narrativa. O facto de Vasques ser dono das horas de Soares («Que me é esse homem, salvo o obstáculo ocasional de ser dono das minhas horas, num tempo diurno da minha vida?» (Pessoa 2011: 56)) não o preocupa porque uma das formas de transcender essa condição é assumir aquele patrão («Mais vale, na verdade, o patrão Vasques que os Reis de Sonho [...]» (Pessoa 2011: 189)).

Na sua escrita de oposições, entre a arte e a vida, o patrão Vasques é o símbolo constante do adormecimento profissional que Soares escolhe, de um lugar na hierarquia do escritório, das contas que faz diariamente. Porém, noutros momentos, o desassossego resulta precisamente de uma noção de distância entre si e o trabalho, comparável à descrição que Marx faz do trabalhador alienado. Como explica Karl Marx nos *Manuscritos Económicos e Filosóficos (Economic and Philosophic Manuscripts of 1844)*:

The alienation of the worker in his product means not only that his labor becomes an object, an external existence, but that it exists outside him, independently, as something alien to him, and that it becomes a power on its own confronting him [...].

(Marx 1988: 72)

Essa alienação obriga Soares a reavaliar constantemente a sua relação com o patrão Vasques e a construir literariamente essa relação como outra coisa. Porém, a sua condição de subalterno, num escritório com uma hierarquia fixa, nem sempre é resolvida pacificamente, como se pode constatar noutro trecho do livro:

Parei de trabalhar e não quero mexer-me daqui. Estou olhando para o mata-borrão branco sujo, que alastra, pregado aos cantos, por sobre a grande idade da secretária inclinada. Fito atentamente os rabiscos de absorção e distração que estão borrados nele. Várias vezes a minha assinatura às avessas e ao invés. Alguns números aqui e ali, assim mesmo. Uns desenhos de nada, feitos pela minha desatenção. Olho a tudo isto como um aldeão de mata-borrões, com uma atenção de quem olha novidades, com todo o cérebro inerte por detrás dos centros

cerebrais que promovem a visão. Tenho mais sono íntimo do que cabe em mim. E não quero nada, não prefiro nada, não há nada a que fugir.

(Pessoa 2011: 131-132)

O seu trabalho é alheio, são contas sem vida própria, distantes de uma realidade concreta a que Soares consiga chegar. Mas, ao concebê-las como tal, Soares torna-se mais lúcido no seu trabalho, mesmo que essa realização tenha apenas uma consequência narrativa. Todo o processo, nesse espaço que é o do distanciamento do adormecimento, é um processo automatizado que aparentemente é valorizado por deixar espaço a Soares para fugir: «Devo ao ser guarda-livros grande parte do que posso sentir e pensar como a negação e fuga do cargo.» (Pessoa 2011: 153). É desse espaço de fuga e negação que a escrita nasce. Todavia, Soares sabe que a sua condição profissional é a única que o liga aos outros e ao exterior, porque não tem laços concretos com mais ninguém. Leva-o a considerar essa distância, essa incapacidade de se identificar com o processo do trabalho, todo o tempo que tem livre para pensar no seu livro, no tédio que resulta das tarefas monótonas que tem de executar e a realização de que o seu tempo não é, de facto, seu, é de outro, do patrão Vasques. Esta problemática é explicada por Marx:

External labor, labor in which man alienated himself, is a labor of self-sacrifice, or mortification, [...] the external character of labor for the worker appears in the fact that it is not his own, but someone else's, that it does not belong to him, that in it he belongs, not to himself, but to another [...].

(Marx 1988: 74)

A aproximação do *Livro do Desassossego* ao pensamento de Marx ganha ainda mais legitimidade quando consideramos a ocupação profissional de Bernardo Soares. Um “guarda-livros” é alguém que trata de contabilidade, de contas, uma função que Marx considera uma síntese do capitalismo, dedicando-lhe até algumas páginas de um subcapítulo no segundo volume do *Capital*:

Apart from the actual buying and selling, labour time is expended in bookkeeping, which absorbs objectified labour such as pens, ink, desks, office paraphernalia. This function, therefore, exacts the expenditure on the one hand of labour power and on the other of instruments of labour. [...] A unity within its circuits, as value in motion, whether in the sphere of production or in either phase of the sphere of circulation, capital exists ideally only in the form of money of account, primarily in the mind of the producer of commodities, the capitalist

producer of commodities. This movement is fixed and controlled by bookkeeping, which also includes the determination of prices, on the calculation of the prices of commodities.

(Marx 1997: 137)

O guarda-livros é o que determina o preço das mercadorias e que avalia a condição das mesmas perante o mercado. O guarda-livros é um dos principais agentes e símbolos do capitalismo, dos intermediários que se intrometem entre o trabalhador e o fruto do seu trabalho. Bernardo Soares é o ajudante desse agente, o subalterno do operário qualificado capitalista. No entanto, talvez por influência das suas leituras de Cesário, que tornou a profissão de empregado de escritório em algo poético, Soares consegue transcender esta condição e iluminar momentaneamente a sua condição profissional, aproximando-se e ao seu livro dessa condição poética que vê e lê em Cesário. Mas entre Soares e Cesário há, por vezes, um espaço de alienação laboral lúcida, aparentemente contraditório:

Às vezes, quando ergo a cabeça estonteada dos livros em que escrevo as contas alheias e a ausência de vida própria, sinto uma náusea física, que pode ser de me curvar, mas que transcende os números e a desilusão. A vida desgosta-me como um remédio inútil. E é então que eu sinto com visões claras como seria fácil o afastamento deste tédio se eu tivesse a simples força de o querer deveras afastar. Vivemos pela acção, isto é, pela vontade. Aos que não sabemos querer — sejamos génios ou mendigos — irmana-nos a impotência. De que me serve citar-me génio se resulto ajudante de guarda-livros? Quando Cesário Verde fez dizer ao médico que era, não o Sr. Verde empregado no comércio, mas o poeta Cesário Verde, usou de um daqueles verbalismos do orgulho inútil que suam o cheiro da vaidade. O que ele foi sempre, coitado, foi o Sr. Verde empregado no comércio. O poeta nasceu depois de ele morrer, porque foi depois de ele morrer que nasceu a apreciação do poeta.

(Pessoa 2011: 136)

O poeta pode potencialmente ocupar outro espaço e transpor a leitura do mundo feita por Marx. Porém, para Soares, no caso de Cesário, isso terá dependido da leitura póstuma que outros fizeram da obra. Bernardo Soares tem apenas a vida do escritório, concreta e monótona, e a escrita, composta por gestos solitários potenciais geradores de algo que poderá um dia vir a ser maior que a sua condição de ajudante de guarda-livros. O seu livro existe apenas em potência. É no escritório que coexiste, que ocupa um lugar específico, confirmado pela existência de outros, o chefe Moreira, o patrão Vasques, os vários caixeiros.

A descrição do episódio da fotografia de escritório, já parcialmente citada neste capítulo, parece sintetizar esta condição:

O sócio capitalista¹⁷ aqui da firma, sempre doente em parte incerta, quis, não sei por que capricho de que intervalo de doença, ter um retrato do conjunto do pessoal do escritório. E assim, anteontem, alinhámos todos, por indicação do fotógrafo alegre, contra a barreira branca suja que divide, com madeira frágil, o escritório geral do gabinete do patrão Vasques. Ao centro o mesmo Vasques; nas duas alas, numa distribuição primeiro definida, depois indefinida, de categorias, as outras almas humanas que aqui se reúnem em corpo todos os dias para pequenos fins cujo último intuito só o segredo dos Deuses conhece [...]. Nunca tive uma ideia nobre da minha presença física, mas nunca a senti tão nula como em comparação com as outras caras, tão minhas conhecidas, naquele alinhamento de quotidianos. Pareço um jesuíta fruste. A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta das outras caras. Da maré morta, não. Há ali rostos verdadeiramente expressivos. O patrão Vasques está tal qual é — o largo rosto prazenteiro e duro, o olhar firme, o bigode rígido completando. A energia, a esperteza, do homem — afinal tão banais, e tantas vezes repetidas por tantos milhares de homens em todo o mundo — são todavia escritas naquela fotografia como num passaporte psicológico. Os dois caixeiros viajantes estão admiráveis; o caixeiro de praça está bem, mas ficou quase por trás de um ombro de Moreira. E o Moreira! O meu chefe Moreira, essência da monotonia e da continuidade, está muito mais gente do que eu! Até o moço — reparo sem poder reprimir um sentimento que busco supor que não é inveja — tem uma certeza de cara, uma expressão directa que dista sorrisos do meu apagamento nulo de esfinge de papelaria.

(Pessoa 2011: 93)

A alienação de Soares, ou para usar a expressão de Marx para uma das consequências últimas do trabalho alienado, o *self-estrangement*, ou auto-alienação, é assimilada e assumida ironicamente. Ela existe e é consciente e tornada produtiva. Talvez seja uma alienação levada ao extremo até à *reductio ad absurdum* que, enquanto escrita para ninguém, é um escape e uma confirmação dessa circunstância. Não podemos, no entanto, considerar a condição de ajudante de guarda-livros sem nos lembrarmos de Marx por um lado, e da proposta de modernidade metaliterária que esta leitura do *Livro* pode sugerir, por outro. É nos episódios vividos no escritório e na interacção com as outras personagens do livro, os colegas de escritório de Soares, que o *Livro do Dessassossego* se torna na narrativa da alienação escolhida, no escritório da Rua dos Douradores, em Lisboa.

¹⁷ Esta alusão ao “sócio capitalista” pode sugerir um distanciamento da figura. O “sócio capitalista” não dedica as mesmas horas ao escritório que os outros trabalhadores. É uma figura sem corpo, descrita aparentemente em oposição ao Patrão Vasques, sem nome e sem identidade. Interpretar esta adjectivação como uma crítica ao capitalismo alienado, ainda que velada, não me parece inteiramente descabido.

IV. Consciência urbana: «Vagabondage by obsession»

*A minha consciência da cidade é, por dentro,
a minha consciência de mim.*
Livro do Desassossego
Bernardo Soares

Estrangeiro aqui como em toda a parte [...].
Lisbon Revisited
Álvaro de Campos

4.1 Os romances modernistas e a cidade

O assunto de que se trata aqui é da escrita da consciência. Os romances que aponho ao *Livro do Desassossego* conjugam a narrativa com um espaço específico. Esse espaço é o espaço da cidade. A cidade é um espaço de possibilidades imensas. Se, no espaço rural, as possibilidades de contacto com figuras e consciências diferentes, são limitadas, no espaço urbano, esses contactos são diários. Aliás, o espaço urbano é, pela sua organicidade, um espaço mutável e dinâmico. É o ponto de convergência de pessoas que vêm de outros espaços, que ocupam funções específicas e que se recontextualizam nessas funções. Os romances da consciência são relatos das reacções interiores e exteriores ao confronto com essa realidade. Que muitos destes textos podem ser sobrepostos aos mapas dos lugares reais, mostra que também as cidades se tornam moldura e forma para narrativas com uma estrutura formal ténue. As cidades reais tornam-se assim a casca da narrativa, permitindo mais liberdade aos autores para dispersar as palavras na interioridade da consciência. Estas cidades ligam o texto a um passado concreto e reconfiguram a narrativa, permitindo uma vitalidade

às leituras da relação do texto com a cidade e da cidade com o texto. É também por causa das cidades reais historicamente determinadas por uma organicidade mutável, que estes textos, produzidos pelo *zeitgeist* da modernidade, conseguem dialogar com a contemporaneidade. Estes são textos que mostram uma cidade marcada pelo passado, num presente em mudança, condenado pela industrialização, em maior ou menor grau, projectam-se para um futuro, projectam também uma ideia de futuro.

Em *Ulysses* e em *Mrs. Dalloway*, James Joyce e Virginia Woolf podem encolher ou expandir o espaço da cidade, dependendo dos encontros a que forçam as suas personagens. Os percursos das personagens são desenhados para convergirem intencionalmente em pontos fulcrais, tanto temporais, como nos espaços urbanos. Como explica Vladimir Nabokov sobre *Ulysses*:

The characters are constantly brought together during their peregrinations through a Dublin day. Joyce never loses control over them. Indeed, they come and go and meet and separate, and meet again as the live parts of a careful composition in a kind of slow dance of fate. [...]. The whole of *Ulysses* [...] is a deliberate pattern of recurrent themes and synchronization of trivial events.

(Nabokov 1982: 285)

Também Clarissa Dalloway percorre, em *Mrs. Dalloway*, as ruas de Londres à procura de organizar tudo o que precisa para a sua festa.

A figura itinerante que se move pelo espaço urbano é uma imagem recorrente que se prolonga na arte e na literatura dos finais do século XIX para o início do século XX. Falo, pois, da figura do *flâneur*, inicialmente descrita por Charles Baudelaire e, mais tarde, reconfigurada no século XX por Walter Benjamin. Baudelaire parte da sua descrição e análise de um artista Constantin Guys (Mr. G., no texto), como exemplo de um homem que ocupa o espaço urbano de forma particular. Esse homem ultrapassa a sua condição de mero artista e torna-se um homem das multidões, inserido entre os outros humanos e contemplando a sua humanidade e a dos outros. A sua experiência da cidade torna-se numa experiência produtiva e, acima de tudo, criativa e prazerosa: «Para o *flâneur* perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo, no infinito, constitui um imenso gozo.» (Baudelaire 2002: 18).

O lugar privilegiado do *flâneur* é entre os habitantes da cidade. É um habitante da cidade como os outros, mas, ao contrário dos outros, é-o autoconscientemente. Os

outros são matéria para a sua experiência, intencionalmente analisados e utilizados para uma reconstrução de um espaço habitado por muitas consciências, delimitado e organizado: «O observador é um *príncipe* que goza por todo o lado do seu estatuto de incógnito.» (Baudelaire 2002: 18) O *flâneur* é suficientemente parecido com os outros para ocupar o espaço urbano anonimamente, conseguindo assim uma visão *de dentro* da exterioridade partilhada de todos. Baudelaire desenha esta análise a partir da observação de um outro específico, mas faz apenas uma leitura inicial de uma figura suficientemente maleável para ser aproveitada e reconfigurada tanto do ponto de vista da crítica, como do das várias artes (literatura, fotografia, pintura etc.).

É verdade que a liberdade para passear pelo espaço urbano, a liberdade da ociosidade, pressupõe uma condição social particular. De facto, as figuras dos romances que comparo ao *Livro do Desassossego* beneficiam de bastante tempo para si, para se perderem em pensamentos, enquanto percorrem o espaço urbano. Assim, a reconfiguração que Walter Benjamin faz da figura do *flâneur* ganha importância quando analisamos a forma como as figuras da modernidade se colocam de formas particulares no espaço social e político da cidade. Enquanto as figuras dos romances de Joyce e Woolf se movimentam ao longo de um só dia, por vários espaços da cidade, executando tarefas, as tarefas de Soares convergem mais nos espaços circundantes da sua rua, a Rua dos Douradores; funcionando o escritório e o quarto como pontos de partida principais para a sua consciência.

A expressão em inglês que dá o mote para este capítulo é retirada do diário de 1906 do jovem Fernando Pessoa, com 18 anos, e ilustra bem a sua relação com o espaço da cidade: «Wandered about. Vagabondage by obsession» (Pessoa 2003: 40). Como se pode constatar pelas descrições dos seus dias nesse e noutros diários, Pessoa passaria grande parte do seu tempo a percorrer as ruas de Lisboa, frequentemente a pé. Nesse diário, assinado C. Robert Anon, uma das personagens literárias de Fernando Pessoa, ficamos a saber também que faltaria muitas vezes às aulas do Curso Superior de Letras para frequentar a Biblioteca Nacional e prosseguir a sua educação auto-didacta através de leituras por si escolhidas. Pessoa vivia, nessa altura, em casa da avó, na Rua da Bela Vista, na Lapa. Em 1906, o Curso Superior de Letras, frequentado por Fernando Pessoa, funcionava entre o Bairro Alto e o Príncipe Real, onde é hoje a Academia das Ciências, na rua com o mesmo nome; e a Biblioteca Nacional tinha a sua sede no Chiado, no Convento São Francisco da Cidade, onde está hoje o Museu do Chiado. Isto significa que o percurso de Fernando Pessoa, estudante,

iniciava-se frequentemente, no princípio do dia, em sentido descendente, da Lapa ao Chiado, parando, por vezes, no Curso Superior de Letras, e do Chiado (onde se encontravam a biblioteca e o café “A Brasileira”) à Baixa para depois, muitas vezes já de noite, se inverter de volta para cima. Os percursos de Fernando Pessoa por Lisboa em 1906, apesar de circunscritos, preenchem um espaço geográfico mais amplo do que os de Bernardo Soares, que vive e trabalha na mesma rua da Baixa, a Rua dos Douradores. Os passeios sem propósito que se intercalavam com outros com destino certo, são assinalados repetidamente nos diários de Fernando Pessoa, tanto no de 1906 como no de 1913. Quando começa a trabalhar como correspondente comercial, a Baixa ganha outra relevância. Isso acontece logo em 1907, quando Pessoa inicia o seu emprego na firma *R. G. Dun & C.^a* localizada na Rua d’El-Rei (que é hoje a Rua do Comércio) no número 99-3º Esqº (*cf.* Sousa 2010: 26). Durante a sua vida, Fernando Pessoa terá trabalhado em empresas espalhadas pela Baixa, do Campo das Cebolas (*Lavado, Pinto & C.^a*) à Rua de São Paulo (*Toscano & C.^a, Lda*). Bernardo Soares, contrariamente a Fernando Pessoa, trabalha exclusivamente na empresa *Vasques & C.^a*, na Rua dos Douradores.

Qual seria então a relação de Fernando Pessoa com essa rua? Sabemos que, de acordo com o seu diário de 1913, o poeta terá almoçado pelo menos uma vez no restaurante “Pessoa”, precisamente na Rua dos Douradores, e conheceria bem toda a zona da Baixa Pombalina. Relembro que inicialmente, a “morada” do protagonista do livro seria a Rua dos Retroseiros, mas é com a fixação da morada na Rua dos Douradores, em 1929, que o *Livro* ganha mais substância romanesca e se torna na narrativa de Bernardo Soares.

Para além das semelhanças evidentes entre Fernando Pessoa e Bernardo Soares: (como o facto de trabalharem ambos em escritórios na baixa), existem muitas diferenças que vale a pena apontar. Bernardo Soares é orfão de mãe e pai:

[...] Não me lembro da minha mãe. Ela morreu tinha eu um ano. Tudo o que há de disperso e duro na minha sensibilidade vem da ausência desse calor e da saudade inútil dos beijos de que me não lembro. [...] Meu pai, que vivia longe, matou-se quando eu tinha três anos e nunca o conheci. [...]

(Pessoa 2011: 70)

Quase não tem amigos nem vida social, divide a sua vida entre o escritório da firma *Vasques & C.^a* e o seu quarto, ambos na Rua dos Douradores, apesar disto,

precisa, em algumas alturas e por questões práticas, de se dirigir a diversas tabernas, cafés e estabelecimentos comerciais. As pessoas com quem convive nesses espaços surgem no *Livro do Desassossego* e garantem, também, como o convívio com a comunidade do escritório, uma vida para além da escrita.

A cidade de Bernardo Soares é, para além dos espaços, uma cidade de pessoas. A maneira como os espaços da cidade são propícios para a aglomeração de pessoas com vidas diferentes é crucial para os romances modernistas sobre a cidade, particularmente no caso de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf e *Ulysses*, de James Joyce. As semelhanças entre essas obras e o *Livro do Desassossego* serão abordadas mais adiante neste capítulo. No entanto, antes de iniciar essa comparação, pretendo avaliar de um ponto de vista panorâmico como Lisboa, e os lisboetas, são retratados no *Livro do Desassossego*.

É a cidade que gera a produção da consciência e as reacções sensitivas do narrador, Bernardo Soares:

[...] Ergo a cabeça de passeante e vejo que, sobre a encosta do Castelo, o poente oposto arde em dezenas de janelas, num reverbero alto de fogo frio. À roda desses olhos de chama dura toda a encosta é suave do fim do dia. Posso ao menos sentir-me triste, e ter a consciência de que com esta minha tristeza se cruzou agora – visto com o ouvido – o som súbito do eléctrico que passa, a voz casual dos conversadores jovens, o sussurro esquecido da cidade viva [...].
(Pessoa 2011: 161)

Aqui, o «som súbito» interrompe o pensamento e essa interrupção é assinalada graficamente pelos travessões. O travessão não é muito utilizado nos textos do *Livro*, mas, neste caso, funciona como garante do relato. Neste texto, o *Livro do Desassossego* não é apenas escrita, é pensamento, memória e consciência sinestésica («visto com o ouvido»). A cidade é descrita como organismo vivo, como acontecerá também noutros textos do *Livro*.

O narrador do *Livro* assinala a importância da figura cidadina autoconsciente:

Uma rua deserta não é uma rua onde não passa ninguém, mas uma rua onde os que passam, passam nela como se fosse deserta. Não há dificuldade em compreender isto desde que se tenha visto: uma zebra é impossível para quem não conheça um burro.
(Pessoa 2011: 317)

Para aqueles que desconhecem esta evidência como ela se apresenta para o narrador, claro está, essa autoconsciência nunca será acessível. O cidadão que é aqui invocado assemelha-se ao flâneur proposto por Baudelaire e observado por W. Benjamin, aquele que tem tempo para observar a sua cidade enquanto existe nela, e que subsiste em dois planos: o da interioridade e o da exterioridade mas que é consciente em ambos. Essa consciência é, no entanto, interrompida por uma espécie de torpor, um estado de percepção mais ou menos alterada pelos estímulos citadinos:

[...] Entonteco. Os bancos de eléctrico, de entretecido de palha forte e pequena, levam-me a regiões distantes, multiplicam-se-me em indústrias operárias, vidas, realidades, tudo./ Saio do carro exausto e sonâmbulo. Vivi a vida inteira.

(Pessoa 2011: 289)

Neste caso, é o movimento do eléctrico que embala o narrador até esse estado, mas esta sensação não é provocada exclusivamente pelo meio de transporte, pode ser o resultado de outro tipo de estímulos:

Sim é o poente. Chego à foz da Rua da Alfândega, vagaroso e disperso, e, ao clarear-me o Terreiro do Paço, vejo nítido e cinzento o sem sol do céu ocidental. Esse céu é de um azul esverdeado para cinzento branco, onde, do lado esquerdo, sobre os montes da outra margem se agacha, amontoada, uma névoa acastanhada de cor-de-rosa morto. Há uma grande paz que não tenho dispersa friamente no ar outonal abstracto. Sofro de a não ter o prazer vago de supor que ela existe. Mas, na realidade, não há paz nem falta de paz: céu apenas, céu de todas as cores que desmaiam – azul branco, verde ainda azulado, cinzento pálido entre verde e azul, vagos tons remotos de cores de nuvens que o não são, amareladamente escurecidas de encarnado findo. E tudo isto é uma visão que se extingue no mesmo momento em que é tida, um intervalo entre nada e nada, alado, posto alto, em tonalidade de céu e mágoa, prolixo e indefinido. Sinto e esqueço. Uma saudade, que é de toda a gente por tudo, invade-me como um ópio do ar frio. Há em mim um êxtase de ver, íntimo e postiço [...].

(Pessoa 2011: 230)

Este trecho é um exemplo de um estímulo visual que gera uma ideia, um presumível lugar-comum cuja verdade o narrador rapidamente desmente: «Há uma grande paz que não tenho dispersa friamente no ar outonal abstracto. Sofro de a não ter o prazer vago de supor que ela existe. Mas, na realidade, não há paz nem falta de paz [...]» (Pessoa 2011: 230). Este trecho mostra também como a cidade tem ritmos próprios. A temporalidade dos passos dados faz da chegada ao Terreiro do Paço o momento da imensa entrada de luz da praça revelando o «céu ocidental». A

temporalidade da visão da cidade é fugaz, e os momentos provisórios, resultado das várias experiências sinestésicas que a cidade oferece.

A consciência da cidade é também a consciência da abstracção e da metáfora – uma certa paisagem deveria gerar um certo sentimento, mas tal não acontece. O narrador elabora demoradamente a descrição da paisagem só para concluir que todo esse processo é artificial e assume, desta forma, a sua predisposição para essas elucubrações: «Há em mim um êxtase de ver, íntimo e postiço.» (Pessoa 2011: 230). Estas afirmações remetem-nos para a consciência que o narrador tem das suas características artificiais, ou seja, sugerem a hipótese repetidamente proposta no *Livro* de que o narrador é uma personagem autoconscientemente metaliterária. Estes pormenores ilucidam-nos para a relação que é possível estabelecer entre a construção do *Livro* enquanto obra-em-potência e a posição declaradamente irónica de uma personagem que se constrói textualmente apenas para se anular de seguida. Esta argumentação circular que surge em vários textos do *Livro do Desassossego* sustenta-se em dois planos textuais: fechada no texto de um único trecho e perpassando todo o *Livro* concebendo aí uma ideia definitiva de *Livro* que se auto-constrói e destrói repetidamente.

Lisboa é uma cidade de espaços amplos, de recantos e ruas estreitas. Aliás, a Rua dos Douradores é uma das ruas secundárias da Baixa, e das mais escuras. Os dois exemplos que abordarei de seguida tratam precisamente destas características. Sabemos que, para Fernando Pessoa, essa realidade espacial representa, também metaforicamente, uma cidade aconchegante que, em certos recantos, tem características de aldeia. Fernando Pessoa sugere numa carta a Gaspar Simões de 1931, que procure «[as suas] atitudes literárias sentidas intensamente por instinto dramático» no poema que começa “Ó sino da minha aldeia...”, garantindo-lhe: «O sino da minha aldeia, Gaspar Simões, é o da Igreja dos Mártires, ali no Chiado. A aldeia em que nasci foi o Largo de S. Carlos [...]» (Pessoa 1999: 254)¹⁸. Ainda que a

¹⁸ O poema XX de “O Guardador de Rebanhos” de Alberto Caeiro, que começa «O Tejo é mais belo do que o rio que corre pela minha aldeia» parece poder ganhar com uma leitura à luz desta afirmação sobre a veracidade das referências na poesia pessoana. O poema começa com um paradoxo: «O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,/Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia/Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.» (Pessoa 2004: 53). Sendo que é o rio da sua aldeia que é valorizado, estranhamos o quanto este poema destaca, na realidade, o rio Tejo. No final, uma estrofe com dois versos apenas: «O rio da minha aldeia não faz pensar em nada/Quem está ao pé dele está só ao pé dele.» (Pessoa 2004: 54). Este poema contém 13 versos sobre o Tejo e, apenas 9, sobre o rio da aldeia de Caeiro. O rio da aldeia de Caeiro reconfigura-se como o rio abstracto que não faz pensar, ao contrário do Tejo, que estimula o pensamento. Fica no ar a ideia de que poderão

referência ao poema surja num contexto específico que não deve ser descurado, o da crítica à interpretação de Gaspar Simões da sua obra, Pessoa escolhe a imagem de um espaço da cidade que funciona também subtilmente como um metacommentário à cidade, onde um espaço amplo e imponente, dentro de uma cidade de ruas maioritariamente estreitas, pode ser transformado, através da metáfora, em aldeia. A cidade como aldeia é uma construção da familiaridade do autor com aquele espaço, no qual é possível ter uma experiência benévola da multidão e da solidão.

Alguns meses depois da escrita dessa carta, de Dezembro de 1931, Pessoa escreve um texto curto para o *Livro do Desassossego*, em Maio de 1932, onde elabora uma imagem da cidade condizente com a correcção que faz a Gaspar Simões:

Não é nos largos campos ou nos jardins grandes que vejo chegar a primavera. É nas poucas árvores pobres de um largo pequeno da cidade. Ali a verdura destaca como uma dádiva e é alegre com uma boa tristeza.

Amo esses largos solitários, intercalados entre ruas de pouco trânsito, e eles mesmos sem mais trânsito que as ruas são clareiras inúteis, coisas que esperam, entre tumultos longínquos. São de aldeia na cidade.

Passo por eles, subo qualquer das ruas suas afluentes, depois desço de novo essa rua, para a ele regressar. Visto de outro modo é diferente, mas a mesma paz deixa dourar de saudade súbita – o sol no ocaso – o lado que não vira na ida.

Tudo é inútil, e eu sinto-o como tal. Quanto vivi se me esqueceu como se o ouvira distraído. Quanto serei se me não lembra como se o tivera vivido e esquecido.

Um ocaso de mágoa leve paira vago em meu torno. Tudo esfria, não porque esfrie, mas porque entrei numa rua estreita e o largo cessou.

(Pessoa 2011: 327)

Não é necessário a Soares deslocar-se para a aldeia porque a aldeia já existe, para si, dentro da cidade. Esta aldeia é onde se pode estar sozinho num largo, onde as árvores marcam a diferença no espaço, e o percurso pelos caminhos das ruas circundantes levam a uma nova experiência visual do largo, por muito pequeno que seja. A cidade-aldeia deste texto não tem, no entanto, muitas pessoas ou trânsito. Estes largos são espaços de passagem, físicos e da consciência. Depois do largo «Tudo esfria» metaforicamente, claro está, mas a rua estreita desvia e esfria a consciência e o estado de espírito do protagonista. Este texto é também um óptimo

ser ambos o mesmo, tal como o sino da aldeia do poema do ortónimo pode ser uma abstracção do sino da Igreja dos Mártires.

exemplo de como a consciência reage aos espaços da cidade, por um lado, e de como a cidade é construída pela narrativa, por outro.

Se Lisboa é hoje uma cidade pequena, no início do século XX, sê-lo-ia ainda mais. Como irei analisar ao longo do resto deste capítulo, esse é um dos níveis da ironia da escrita de Bernardo Soares – a legitimação de Lisboa enquanto espaço literário; adicionalmente, o percurso do *Livro do Desassossego* é tanto o da legitimação da cidade de Lisboa como espaço romanesco, mas com um cunho de ironia, quanto muita da crítica escrita por Fernando Pessoa é a legitimação cultural da literatura portuguesa.

Num texto em que o protagonista referencia Rousseau, Poe, e Chateaubriand, descreve-se como uma espécie de escritor pobre: «Quem tenha lido as páginas deste livro, que estão antes desta, terá sem dúvida formado a ideia de que sou um sonhador. Ter-se-ia enganado se a formou. Para ser sonhador falta-me o dinheiro.» (Pessoa 2011: 413). Depois destas afirmações, exemplifica descrevendo a experiência dos outros autores que já enumerei. Autores que, segundo Soares, teriam tido condições económicas mais favoráveis à produção da escrita concretizada em obra. Contudo, vale também a pena referir que os autores descritos como “ricos” são autores de países com um estatuto cultural diferente de Portugal. Assim, fica a sugestão de que Soares concretiza o que pode com o que tem, e constrói-se ironicamente a partir desse estatuto supostamente inferior, inferindo-se um comentário sobre o estatuto a que é relegada também a literatura portuguesa.

Num outro texto do *Livro do Desassossego*, podemos ver o outro lado dessa construção. O lado da legitimação de Soares e das possibilidades do seu espaço, uma parte importantíssima da sua identidade:

Mas enfim também há universo na Rua dos Douradores. Também aqui Deus concede que não falte o enigma de viver. E por isso, se são pobres, como a paisagem de carroças e caixotes, os sonhos que consigo extrair de entre as rodas e as tábuas, ainda assim são para mim o que tenho, e o que posso ter.

Alhures sem dúvida, é que os poentes são. Mas até deste quarto andar sobre a cidade se pode pensar no infinito. Um infinito com armazéns em baixo, é certo, mas com estrelas ao fim... É o que me ocorre, neste acabar de tarde à janela alta, na insatisfação do burguês que sou e na tristeza do poeta que nunca serei.

Até nas suas habilitações enquanto escritor, Bernardo Soares se encontra abaixo do que pretende ser. Aqui a razão não é, no entanto, o seu contexto, mas sim a sua incapacidade literária por não conseguir ser outra coisa — ser o poeta que nunca será e o romancista que não consegue ser («Como invejo os que escrevem romances [...]» (Pessoa 2011: 285)) O poeta é descrito como o equivalente, na literatura, ao aristocrata. A maior dificuldade talvez seja transcrever esse «enigma de viver» para a poesia que Soares nunca escreverá. Lido desta forma, este texto parece outra vez sugerir que, apesar do protagonista não ter acesso ao mesmo contexto que os outros («O grande sonho requer certas circunstâncias sociais» (Pessoa 2011: 413)) tem acesso ao que é comum a todos, a imensidão do universo e o mistério que essa imensidão sugere poder ser analisada, até a partir de uma cidade pequena como Lisboa.

4.2 As pessoas da cidade

A Lisboa do *Livro do Desassossego* é uma cidade comunitária e próxima. Alguns dos textos remetem para uma experiência de familiaridade semelhante à experiência de convívio no contexto profissional do escritório. Bernardo Soares expressa uma simpatia para com as pessoas que lhe providenciam serviços necessários (empregados de restaurante, o barbeiro, etc.). O episódio no barbeiro ilustra isto:

Quando me sentei na cadeira, perguntei, por um acaso que lembra, ao rapaz barbeiro que me ia colocando no pescoço um linho frio e limpo, como ia o colega da cadeira da direita, mais velho e com espírito, que estava doente. Perguntei-lhe sem que me pesasse a necessidade de perguntar: ocorreu-me a oportunidade pelo local e a lembrança. «Morreu ontem», respondeu sem tom a voz que estava por detrás da toalha e de mim, e cujos dedos se erguiam da última inserção na nuca, entre mim e o colarinho. Toda a minha boa disposição irracional morreu de

¹⁹ No poema VII de “O Guardador de Rebanhos”, a obra-prima de Alberto Caeiro, conseguimos reconhecer uma ideia semelhante na primeira estrofe: «Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo.../Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer // Porque eu sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura.» (Pessoa 2004:34), apesar de nele legitimar a sua aldeia com termos parecidos com os que usa para descrever a Rua dos Douradores, o poema é a afirmação da vida na aldeia como preferencial para a visão, contendo espaços onde se pode ver o horizonte, sendo que a visão é o sentido prioritário de Caeiro.

repente, como o barbeiro eternamente ausente da cadeira ao lado. Fez frio em tudo quanto penso. Não disse nada. [...].

(Pessoa 2011: 422)

Soares é suficientemente íntimo do jovem barbeiro, e preocupado com o outro barbeiro, para perguntar pela saúde do colega. Esse gesto de gentileza intencional parece ser afirmado como tal pelo próprio; não teria feito a pergunta por mera obrigação de protocolo, mas sim, pelo acaso de se ter lembrado. Essa lembrança pode ser lida como uma intencionalidade de uma preocupação. O efeito que a resposta tem em Soares não é partilhado com o barbeiro jovem, que lhe corta o cabelo, a intimidade não chega a tanto. Já o silêncio respeitador que o protocolo exige é perfeito para a fuga para dentro da consciência:

Saudades! Tenho-as até do que me não foi nada, por uma angústia da fuga do tempo e uma doença do mistério da vida. Caras que via habitualmente nas minhas ruas habituais – se deixo de vê-las entristeço; e não me foram nada, a não ser o símbolo de toda a vida.

(Pessoa 2011: 422)

Surge, então, a justificação para o seu desconforto com aquele facto e a generalização. Paradoxalmente essas caras, aqui aparentemente despojadas da sua humanidade, não identificadas causam-lhe tristeza: «[...] e não me foram nada, a não ser o símbolo de toda a vida». Não são de estranhar, portanto, as saudades de Soares, que marcam a sua humanidade como símbolo tanto de vidas como de toda a [sua] vida. Assim é porque são essas caras que observa e das quais tenta extrair consciências, ainda que parcialmente por si fabricadas, mas também porque essas caras são, simbolicamente, figuras de individualidades urbanas:

O velho sem interesse das polainas sujas que cruzava frequentemente comigo às nove e meia da manhã? O cauteleiro coxo que me maçava inutilmente? O velhote redondo e corado do charuto à porta da tabacaria? O dono pálido da tabacaria? O que é feito de todos eles, que, porque os vi e os tornei a ver, foram parte da minha vida? Amanhã também eu me sumirei da Rua da Prata, da Rua dos Douradores, da Rua dos Fanqueiros. Amanhã também eu - a alma que sente e pensa, o universo que sou para mim - sim, amanhã eu também serei o que deixou de passar nestas ruas, o que outros vagamente evocarão com um «o que será dele?». E tudo quanto faço, tudo quanto sinto, tudo quanto vivo, não será mais que um transeunte a menos na quotidianidade de ruas de uma cidade qualquer.»

(Pessoa 2011: 422)

Estas figuras estão comprometidas com a rotina urbana de Bernardo Soares. Por outro lado, as rotinas cruzam-se, pelo que Soares está também ele comprometido com as rotinas destas figuras; e tal como estas figuras, Soares desaparecerá também um dia da cidade. Fica no ar a reacção que os outros terão ao seu desaparecimento, nem que seja apenas porque reconhecerão que desapareceu das suas rotinas. Tudo isto é equacionado no espaço fixo da cidade assinalada com três ruas da Baixa. No plano macro, Soares é uma figura qualquer numa «cidade qualquer» e a sua morte não travará a vitalidade da cidade.

Todos estes raciocínios são resultado da informação que recebe do barbeiro, sobre o outro barbeiro, que serve de pretexto para divagar sobre a sua própria experiência com a mortalidade. Parte da realização da morte do barbeiro para pensar na sua própria insignificância. A sua experiência habitual da quotidianidade é interrompida por uma alteração. Soares lembra-se da doença do barbeiro, reparou, de facto, nesse pormenor. Essa atitude revela alguma empatia. A morte do barbeiro destabiliza-o («Fez frio em tudo quanto penso.») mas a dor não é assumida, é logo generalizada como a dor da mortalidade e da temporalidade finita.

Neste texto do *Livro do Desassossego* sobre a morte de um barbeiro velho e doente, surge a imagem de um «dono pálido da tabacaria» que, especulativamente, morrerá também um dia. Num poema de Álvaro de Campos, de 1928, precisamente com o título “Tabacaria” surge, mais uma vez, a figura dono de uma tabacaria associada a uma ideia de efemeridade:

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.
Olhou-o com o desconforto da cabeça mal voltada.
E com o desconforto da alma mal-entendendo.
Ele morrerá e eu morrerei.
Ele deixará a tabuleta, e eu deixarei versos.
A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também.
Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a tabuleta,
E a língua em que foram escritos os versos.
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.
(Pessoa 2002: 325)

A figura familiar do Dono da Tabacaria é usada para reflectir sobre a morte e a efemeridade de tudo. Torna-se símbolo da mortalidade não só de si, e do poeta, mas também da cidade.

Como que uma profecia que se auto-cumpra uma das figuras, ou a figura da tabacaria, morre num poema de 1930, erradamente atribuído a Álvaro de Campos nos anos 90:

Cruz na porta da tabacaria!
Quem morreu? O próprio Alves? Dou
Ao diabo o bem-estar que trazia.
Desde ontem a cidade mudou.
[E3:69-16] (14-10-1930)

É possível que a indicação «O próprio Alves» seja uma referência a isso mesmo, que o adjetivo “próprio” remeta para uma figura lembrada, não sabemos se essa figura será o dono ou não. A morte deste homem em particular muda a cidade, tem um efeito na percepção que o poeta terá na cidade daí para a frente. A repetição do verso «Desde ontem a cidade mudou.» não deixa dúvidas, este é um poema sobre como a falta das pessoas da cidade altera a cidade para os outros.

No *Livro do Desassossego*, noutro texto escrito provavelmente em 1932, a morte na tabacaria é, na realidade, o suicídio de um dos empregados:

Quando ontem me disseram que o empregado da tabacaria se tinha suicidado, tive uma impressão de mentira. Coitado, também existia! Tínhamos esquecido isso, nós todos, nós que o conhecíamos do mesmo modo que todos que o não conheceram. Amanhã esquecê-lo-emos melhor. Mas que havia alma, havia, para que se matasse. Paixões? Angústias? Sem dúvida... Mas a mim, como à humanidade inteira, há só a memória de um sorriso parvo por cima de um casaco de mescla, sujo, e desigual nos ombros. [...] Pensei uma vez ao comprar-lhe cigarros, que enalveceria cedo. Afinal não teve tempo para enalvecer. [...] Tenho subitamente a visão do cadáver, do caixão em que o meteram, da cova, inteiramente alheia, a que o haviam de ter levado. E vejo, de repente, que o caixeiro da tabacaria era, em certo modo, casaco torto e tudo, a humanidade inteira.
(Pessoa 2011: 302-303)

Mais uma vez, como no texto em que discorre sobre a ausência do barbeiro, Bernardo Soares recorda o homem da tabacaria a quem até tinha reparado na calvície prematura. A calvície seria a marca do tempo impressa na cabeça de um homem e a assunção de que aquele homem faria parte do futuro imaginado de Soares. A atenção que Soares dá ao pormenor do suicídio é importante — reconhece nesse gesto «alma», ou seja, complexidade psicológica.

O que parece surgir como surpreendente, a conclusão que Soares tira do suicídio do empregado da tabacaria, é o possível tumulto psicológico que teria levado o homem a tal acto. Essa condição surpreende-o. Tipicamente, pelo menos de acordo com as análises das vidas das pessoas que o rodeiam, para Soares, pessoas como esta não deveriam sofrer angústias tão graves. Acaba por reconhecer que o empregado da tabacaria é como todas as outras pessoas, tão merecedor de representar a humanidade inteira, «casaco torto e tudo», assim como acaba por reconhecer, no texto que citei anteriormente, que a privação dos outros cidadãos o perturba: «Caras que via habitualmente nas minhas ruas habituais – se deixo de vê-las entristeço; e não me foram nada, a não ser o símbolo de toda a vida. (Pessoa 2011: 422). «Representar a humanidade inteira» é, para Soares, ser «o símbolo de toda a vida». Falar da humanidade inteira é incluir na escrita, também, *todas as vidas*, as que vai conhecendo, pelo menos, símbolos vários de todas as incertezas da condição humana.

O espaço da tabacaria é ainda reaproveitado, enquanto símbolo, noutro contexto:

O meu desejo é fugir. Fugir ao que conheço, fugir ao que é meu, fugir ao que amo. Desejo partir - não para as índias impossíveis, ou para as grandes ilhas ao Sul de tudo, mas para o lugar qualquer - aldeia ou ermo - que tenha em si o não ser este lugar [...].

Eu mesmo, que anseio alto pelo sol puro e os campos livres, pelo mar visível e o horizonte inteiro, quem me diz que não estranharia a cama, ou a comida, ou não ter que descer os oito lanços de escada até à rua, ou não entrar na tabacaria da esquina, ou não trocar os bons-dias com o barbeiro ocioso?

(Pessoa 2011: 184)

O que conhece é o mal menor. Como já referi, neste capítulo e no anterior, Soares não parece sentir-se muito desconfortável na sua quotidianidade (no escritório, passeando pela cidade, nas casas comerciais onde vai à procura de determinados serviços). Apesar das grandes questões existenciais que o atormentam: a morte, a incapacidade de concluir o seu livro, a normalidade da monotonia conforta-o. Mas, as figuras que o rodeiam também o surpreendem. Surpreendem-no porque, por vezes, a sua vida não corresponde àquilo que imaginou. Estas personagens, que muitas vezes são referidas apenas pelas suas profissões, servem como pretexto para as suas ficções. No entanto, tem muito em comum com elas, pela sua condição de lisboeta e de subalterno.

Como já tinha referido, Soares vê-se espelhado nos outros. São as figuras da cidade que reagem a si, que se lembram de si, como também se lembra delas. O seu espaço urbano também é um espaço de serviços (o barbeiro, o funcionário da tabacaria), e de interações com protocolos específicos. É no ir contra o protocolo, na entrada de um espaço de maior intimidade, que Soares se sente próximo dos outros. A existência dos outros garante que Soares não desaparecerá nem será esquecido. Com uma ligação com o exterior tão mediada por um sentimento de estranheza, o protagonista tenta segurar a sensação dos momentos de entendimento com os outros:

Hoje, como me oprimisse a sensação do corpo aquela angústia antiga que por vezes extravasa, não comi bem, nem bebi o costume, no restaurante, ou casa de pasto, em cuja sobreloja baseio a continuação da minha existência. E, como, ao sair eu, o criado verificasse que a garrafa de vinho ficara em meio, voltou-se para mim e disse: “Até logo, sr. Soares, e desejo as melhoras.” Ao toque de clarim desta frase simples a minha alma aliviou-se como se num céu de nuvens o vento de repente as afastasse. E então reconheci o que nunca claramente reconhecera, que nestes criados de café e de restaurante, nos barbeiros, nos moços de frete das esquinas, eu tenho uma simpatia espontânea, natural, que não posso orgulhar-me de receber dos que privam comigo em maior intimidade, impropriamente dita...

A fraternidade tem subtilezas.

(Pessoa 2011: 65)

Assim se vê como os outros são o seu espelho. Existe para fora da sua consciência porque o outro é o garante que valida a sua humanidade. A sua relação com os outros habitantes da cidade é suficientemente distante para lhe ser confortável, por isso, pode receber a sua «simpatia espontânea, natural». Daí, ironiza sobre as subtilezas da fraternidade, possibilitando a ironia e reduzindo a importância da atenção do criado, mas também deixando um aviso: as relações interpessoais são misteriosas e cheias de surpresas. A cidade é um espaço que testa constantemente as suas expectativas em relação aos outros, mas a sua humildade construída, porque se destrói ao mesmo tempo que se reconstrói, deixa sempre espaço para novas perspectivas sobre o outro.

4.3 O caso Cesário

A tradição da cidade enquanto objecto literário é, no *Livro do Desassossego*, uma reacção também à Lisboa criada por Cesário Verde:

Amo, pelas tardes demoradas de Verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quedos tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. Vivo uma era anterior àquela em que vivo; gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos que foram dele.

(Pessoa 2011: 51)

A poeticidade de Lisboa é legitimada por Cesário como uma cidade solitária. Repare-se que não é de inspiração que se trata, mas sim de uma escrita sobre o movimento das ruas da cidade, aqui nomeadas uma a uma, inscritas no *Livro* como algo a ser valorizado e literariamente validado. Do espaço como «substância», Soares criará a sua própria versão da Lisboa literária. Isto não lhe garante, no entanto, a mesma glória que a Cesário. A Lisboa de Cesário intromete-se sinestesticamente na Lisboa de Soares:

O olfacto é uma vista estranha. Evoca paisagens sentimentais por um desenhar súbito do subconsciente. Tenho sentido isto muitas vezes. Passo numa rua. Não vejo nada, ou antes, olhando tudo, vejo como toda a gente vê. Sei que vou por uma rua e não sei que ela existe com lados feitos de casas diferentes e construídas por gente humana. Passo numa rua. De uma padaria sai um cheiro a pão que nauseia por doce no cheiro dele: e a minha infância ergue-se de determinado bairro distante, e outra padaria me surge daquele reino das fadas que é tudo o que se nos morreu. Passo numa rua. Cheira de repente às frutas do tabuleiro inclinado da loja estreita; e minha breve vida de campo, não sei já quando nem onde, tem árvores ao fim e sossego no meu coração, indiscutivelmente menino. Passo numa rua. Transtorna-me, sem que eu espere, um cheiro aos caixotes do caixoteiro: ó meu Cesário, apareces-me e eu sou enfim feliz porque regressei, pela recordação à única verdade, que é a literatura.

(Pessoa 2011: 269)

Começo a análise deste texto pelo fim. É uma experiência sensorial que desencadeia o diálogo com Cesário. Para o narrador-protagonista, a realidade é contaminada pela leitura, pela *sua* leitura de Cesário. A literatura surge como verdade última para alguém que vive estranhando o que deveria ser a realidade. A memória encontra-se aqui em processo, e os pensamentos são lembrados num presente escrito. A memória é simulada e despoleta um regresso a um presente que poderia ter acontecido. O texto tem início numa experiência sinestésica, ouvir passa a ser

sinónimo de cheirar («Ouvir é uma vista estranha») e, a partir desse pressuposto, desenrola-se uma descrição de como o olfacto domina e até antecipa a visão.

O narrador do *Livro* também regista as suas experiências sinestésicas na escrita e descreve sensações despoletadas pela cidade, enquanto presta homenagem a Cesário. Todos os cheiros da cidade podem ser registados no *Livro*, logo, todos os cheiros da cidade, bons ou maus, podem vir a ser literatura. A infância recordada por Bernardo Soares é uma infância imaginada numa aldeia ou «num bairro distante», uma infância de uma memória transformada. Todavia, Soares não tem nenhuma obrigação de descrever de forma verosímil, trata-se apenas de: «um desenhar súbito do subconsciente», um subconsciente que funciona em associação-livre, para construir descrições estruturadas de uma forma mais próxima do pensamento real.

Como resumo da associação feita por Bernardo Soares de Cesário a Lisboa, e aos lisboetas, temos outro texto:

Se houvesse de inscrever, no lugar sem letras de resposta a um questionário, a que influências literárias estava grata a formação do meu espírito, abriria o espaço ponteadado com o nome de Cesário Verde, mas não o fecharia sem nele inscrever os nomes do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, do Vieira caixeiro de praça e do António moço do escritório. E a todos poria, em letras magnas, o endereço chave LISBOA.

(Pessoa 2011: 153)

As equivalências criadas nesta lista de «influências literárias» ilustram a dependência de Soares de todas estas figuras, sublinhando a importância de todas em igual medida. Aqui se unem as figuras do escritório com Cesário Verde, com quem Álvaro de Campos também dialoga, na “Ode Marítima”: «Há quem olhe para uma factura e não sinta isto./Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias.». (Pessoa 2002: 139); tornando-o assim, também, uma figura do “seu” escritório. Visão aliás confirmada uns versos depois: «Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios!» (Pessoa 2002: 139).

Este Cesário Verde, com quem Pessoa constrói um diálogo na sua obra, tanto poética, como em prosa, é também uma construção artificial sua, que transcende a figura histórica. O Cesário Verde de Alberto Caeiro é diferente do de Álvaro Campos; assim como ambos são diferentes do de Bernardo Soares. A densidade das personagens pessoanas está também nessas subtilezas. O Cesário de Soares é espacialmente seu contemporâneo. O passado poético da cidade está gravado naqueles

espaços, na leitura que lisboetas futuros farão daqueles espaços. Na poesia que verão neles. Soares reconhece isto, com Cesário dentro da sua consciência.

4.4 A cidade nos romances de *stream of consciousness*

Os romances modernistas que são tratados neste estudo têm todos em comum o espaço da cidade. No início do capítulo (subcapítulo) anterior, mencionei os dois principais modelos para esta aproximação do *Livro do Desassossego* ao romance moderno. A consciência ficcional, que é nestes textos construída, funciona necessariamente a partir do confronto com outras consciências. Esse confronto não é inócuo. O modernismo é hoje observado translocalmente e como criador de uma temporalidade própria, que comunica com o passado, com o presente e com o futuro e numa temporalidade presente em vários espaços. Rebecca Wolkowitz, uma das figuras da discussão contemporânea sobre modernismos globais, desenvolve uma teoria de análise de «critical cosmopolitanism», defendendo que autores como Joyce e Woolf, mas também outros mais contemporâneos como Salman Rushdie, comentam criticamente a historicidade e o contexto de ideias como a de império (Wolkowitz 2006: 4). Parece haver, de facto, uma perspectiva crítica que opera sobre os elementos da cidade. A cidade impele ao confronto com o passado, com o conflito, com a diferença, com a coexistência. Em *Ulysses* e *Mrs. Dalloway*, tanto James Joyce como Virginia Woolf, se ocupam de uma realidade internacional, uma realidade colonizadora e colonizada, imperial, de guerras e estrangeiros, mas também abordam uma realidade local de desigualdade social.

No *Livro do Desassossego* Fernando Pessoa constrói meticulosamente uma realidade local. No entanto, embora as experiências de Bernardo Soares sejam circunscritas localmente a Lisboa, à excepção de uma ou outra menção a outros espaços como é o caso de uma viagem a Cascais. Através da leitura, Soares consegue dialogar com outras tradições literárias, nomeadamente a francesa e a inglesa. Enquanto pensa e escreve sobre Lisboa, Soares constrói-se e ao seu cânone. A sua perspectiva crítica, o seu cosmopolitismo crítico, é transgressivo na ousadia de entrar nesse cânone sendo alguém (Bernardo Soares) com pouco estatuto social, facto que, aliás, é comentado directamente por Soares (cf. capítulo sobre as personagens). A sua condição de ajudante de guarda-livros é também concebida por uma realidade comercial e industrial, que permite que existam escritórios de armazéns de fazendas,

para os quais é preciso uma equipa (neste caso, de dois) para tratar da contabilidade da empresa.

Também James Joyce, ao criar a estrutura paralela, a espinha dorsal do romance, cujo título sugere uma versão de uma obra clássica, transgride no protocolo que designa as obras clássicas como imutáveis valores em si, produzindo em simultâneo todo um metatexto que se intromete na leitura do romance. Por um lado, o romance remete para um herói pagão numa cidade católica, Dublin (Ellman 1983: 319), por outro, concentra-se num protagonista judeu e na sua condição de desajustado. Joyce pretendia aproveitar e adaptar o mito de Ulisses «*sub specie temporis nostri*» (Ellman 1983: 521). Para além disto afirma: «It is the epic of two races (Israel-Ireland) and at the same time the cycle of the human body as well as a little story of a day (life).» (Ellman 1983: 521). *Ulysses* é construído a partir de uma estrutura que implica não só um episódio da *Odisseia* para cada capítulo, como também um órgão do corpo humano, um tema e, ainda, um estilo de escrita. Tudo isto oscilando entre pontos de vista de várias personagens que deverão ser estruturados de acordo com o estilo pretendido para cada capítulo. É claro que James Joyce também desmantela o metatexto clássico, criando a sua própria versão da *Odisseia* e construindo uma nova perspectiva sobre os feitos heróicos de Ulisses. Ao dar voz a uma Penélope adúltera, Joyce reconstrói os pressupostos homéricos, jogando com os papéis do feminino e masculino, mulher e homem, esposa e marido, no contexto de uma cultura católica. Embora o palco onde tudo se desenrola seja uma cidade moderna, Dublin revela-se uma comunidade fechada.²⁰

Ulysses foi escrito em várias cidades europeias, mas não é dessas cidades que trata. Joyce reconstrói a sua cidade natal para ser o palco de protagonistas estrangeiros e marginalizados. No entanto, do lado de Leopold Bloom, o estrangeiro (judeu) delicado que casou com uma corista que o trai, o que os outros recebem de si é empatia, a sua consciência é principalmente empática:

As Bloom traverses the city [...] the centripetal force of his empathetic consciousness engages with the life of the city; indeed his odyssey evokes and contains life-sustaining

²⁰ Comentando sobre as particularidades da sua cidade natal a Frank Budgen, Joyce explica: «Everybody has time to hail a friend and start a conversation about a third party, Pat, Barney, or Tim. 'Have you seen Barney lately? Is he still off the drink?' 'Ay, sure he is. I was with him last night and he drank nothing but claret.' I suppose you don't get that gossipy, leisurely life in London?» (Budgen 2004: 263)

memories and desires and much as it chronicles the ambivalent and complex life-work of a metropolis.

(Harding 2003: 134)

Um dos temas aos quais retorna é a necessidade de ajudar a família do seu amigo, Paddy Dignam, evitar a pobreza extrema tentando resolver a situação do seu seguro de vida. Também Stephen Dedalus, o jovem que Bloom “salva”, o avatar do seu filho morto, provém de uma circunstância familiar que se transforma em pobreza depois da morte da mãe, em que o alcoolismo do pai, Simon Dedalus, acaba por desviar os poucos recursos da família da alimentação para o álcool. Leopold Bloom é uma figura consciente da sua diferença e da sua capacidade intelectual e empática que tenta resolver ou aligeirar a miséria que vê à sua volta.

A vida na metrópole implica cedências, pelo menos para Leopold Bloom. O protagonista trabalha como publicitário, as suas funções profissionais implicam o contacto com os outros, colegas e clientes. Stephen Dedalus, a outra personagem importante, herdada de *Portrait of the Artist as a Young Man*, o jovem rebelde, é professor, outra profissão que implica uma capacidade de organização social e a transmissão do conhecimento de uma posição implicitamente empática. No caso do *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares, apesar de ter contacto com os colegas de escritório, tem uma profissão mais solitária que implica que as suas horas sejam passadas maioritariamente a inserir números num livro. Bernardo Soares tem, no entanto, uma função que deixa bastante tempo para uma relação silenciosa com o pensamento e com o sonho.

No início do *Ulysses*, o dia começa para duas personagens. Primeiro, para Stephen Dedalus e, só depois, para Leopold Bloom. Cingir-me-ei a Leopold Bloom, para já, porque é ele o protagonista e é do dia dele de que o romance trata realmente. No metatexto, Bloom é Ulisses. A sua odisseia começa em casa, com o pequeno almoço que prepara para a sua mulher. No entanto, é quando sai à rua que a sua consciência é confrontada com a sua função de habitante da cidade, com tarefas para cumprir em determinados espaços. Essas tarefas são da mesma índole das que Bernardo Soares também cumpre. No caso de *Ulysses*, o dia de Bloom começa na cama, em casa, e depois passa para a tarefa da comprar os ingredientes para o pequeno almoço. Assim, termina também o romance, na cama, em casa. Percebemos logo que Leopold Bloom representa um papel no casamento com Marion “Molly Bloom” que subverte os papéis de género tradicionais. É Bloom que se predispõe a

preparar-lhe o pequeno almoço. A intenção de comprar rins de porco para o pequeno almoço leva-nos a perceber, mais adiante no romance, que embora seja judeu aos olhos da comunidade, Bloom não segue as regras alimentares da religião do seu pai. A experiência no talho do Sr. Dlugacz, remete também para o instinto do desejo de Bloom, que vai emergindo ao longo do romance. À sua frente no talho está uma rapariga que Bloom considera seguir só para poder observar o seu corpo.

The porkbutcher snapped two sheets from the pile, wrapped up her prime sausages and made a red grimace.

—Now, my miss, he said.

She tendered a coin, smiling boldly, holding her thick wrist out.

—Thank you, my miss. And one shilling threepence change.

For you, please?

Mr Bloom pointed quickly. To catch up and walk behind her if she went slowly, behind her moving hams.

(Joyce 2000: 71)

Depois de assumir um papel que, naquele contexto, seria o habitualmente adoptado pela mulher (o de se oferecer para preparar o pequeno almoço), Bloom é descrito por Joyce na sua masculinidade, ainda que de modo voyeurístico, neste caso, através da sexualização do corpo da rapariga que está à sua frente no talho. Apesar da narrativa estar inicialmente mais distante de Bloom (é «Mr Bloom» para o narrador), a sua consciência é relatada como olhando para a rapariga com a intenção de seguir os seus «moving hams». Estamos ainda na página 71, só na 213 é que temos acesso à justificação possível para a sexualidade problemática de Bloom, que não tem relações sexuais com a sua mulher há muito tempo, desde que o filho de ambos morreu: «Could never like it again after Rudy.» (Joyce 2000: 213). Sabemos, ainda assim, que existe algum desejo de Molly Bloom pelo protagonista. Na parte seguinte da sua manhã, Bloom irá entrar numa farmácia em busca de um creme para Molly mas, esquecendo-se da receita do mesmo, decide comprar um sabonete para o seu banho «: “ - I'll take this one, he said. That makes three and a penny. Yes, sir, the chemist said. You can pay all together, sir, when you come back» (Joyce 2000:105). A promessa de retorno à farmácia para pagar o sabonete demonstra a familiaridade com o farmacêutico e uma condição de confiança, própria de cidades e comunidades mais pequenas. Porém, noutros momentos, esses espaços também levantam outros tipos de socialização complicada. O capítulo que corresponde ao confronto com o Ciclope na

Odisseia ilustra como a convivência e a socialização através do álcool é um ritual problemático para Bloom:

Are you sure you won't have anything in the way of liquid refreshment? Says he. Thank you, no, says Bloom. As a matter of fact I just wanted to meet Marty Cunningham, don't you see about this insurance of poor Dignam.

(Joyce 2000: 405)

Bloom não aceita uma bebida num espaço onde esse comportamento é esperado, antecipando um diferendo protocolar. Como explica David Hayman: «In the inverted world of Irish public-house values, Bloom has violated the cardinal rule of hospitality. He has failed to treat his hosts» (Hayman 2002: 249). No entanto, a intenção de Bloom vem de uma vontade empática de ajudar a família do amigo falecido, Paddy Dignam, e revela esse desejo a um dos membros da comunidade. A relação de Bloom com o álcool é, também, pouco usual no que mostra sobre a sua forma particular de transgressão do protocolo. Bloom escolhe o *pub* de David Byrne, um «Moral pub» (Joyce 2000: 217), para almoçar no capítulo que corresponde a “Lestrygonians”. Nesse almoço, Leopold Bloom acompanha a sua refeição com vinho enquanto comenta sobre o espaço:

Sips of wine soothed his palate. Not logwood that. Tastes fuller this weather with the chill off. Nice quiet bar. Nice piece of wood in that corner. Nicely planned. Like the way it curves there.

(Joyce 2000: 220- 221)

É de notar também que Bloom não bebe nenhuma das bebidas consideradas mais masculinas como whiskey, bebido por Simon Dedalus (Joyce 2000: 336) ou cerveja, (a bebida que a maioria dos homens bebem em “Cyclops”).

Se, por um lado, o protagonista é alguém que desafia o protocolo social, por outro, sugere que há outros protocolos que deveriam ser seguidos. Como alguém que se considera sofisticado e delicado, é no confronto com a agressão dos rituais exacerbadores de uma masculinidade agressiva que Bloom mais sofre. Retomando o conflito de “Cyclops”, onde Joyce modela o seu Ciclope num cidadão sem nome, assinalado apenas como «the citizen», incapaz de empatia, e instigador de preconceito contra o protagonista:

– What is your nation if I may ask, says the citizen.
– Ireland, says Bloom. I was born here. Ireland [...]"
(Joyce 2000: 430).

– Mendelssohn was a jew and Karl Marx and Mercadante and Spinoza. And the Saviour was a jew and his father was a jew. Your God. [...]/ – Christ was a jew like me."
(Joyce 2000: 445)

Neste capítulo, Joyce oferece-nos o seu protagonista visto do exterior enquanto nos apresenta uma série de questões problemáticas em torno da identidade e da nacionalidade. A sobriedade de Bloom implica uma rapidez de reacção de pensamento que, neste contexto, o fazem tentar transcender a sua condição de vítima. A cena é resolvida com a fuga de Bloom, que se desvia de uma caixa de bolachas vazia que lhe é arremessada.

Em *Ulysses*, James Joyce acrescenta mais uma camada à consciência de Leopold Bloom no episódio mais fantasioso do romance, "Circe". O episódio tem lugar no espaço das margens e da transgressão social por excelência, o bairro dos bordéis de Nighttown. Esse bairro simboliza as transgressões máximas da ordem social, onde as regras da moralidade não deviam existir. O episódio é escrito no estilo dramático, lembro que um dos dramaturgos preferidos de Joyce seria Ibsen, (um autor que, à sua maneira, também desafiaria a moralidade do protocolo), e que tem como figura principal "Circe", a feiticeira. A peça é uma encenação de uma alucinação do subconsciente de Bloom. A alucinação inclui ser "montado" pela dona de um bordel, uma imagem que sugere a submissão e passividade de Bloom perante Molly. O episódio remete, também, para uma série de acontecimentos do passado histórico, para traumas e culpa em relação ao pai, Rudolf, com o mesmo nome do primogénito falecido, mas também revela alguns aspectos importantes para a relação de Bloom com Dublin. No meio da sua alucinação psicodramática, Bloom imagina-se presidente da câmara de Dublin:

BLOOM: [...] Mankind is incorrigible. [...] Suicide. Lies. All our habits. Why, look at our public life!

THE CHIMES: Turn again, Leopold! Lord Mayor of Dublin!

BLOOM: (*In alderman's gown and chain*) Electors of Arran Quay, Inns Quay, Rotunda, Mountjoy and North Dock, better run a tramline, I say, from the cattlemarket to the river. That's my programme [...].

THE TORCHBEARERS: Hooray! (*Several wellknown burgesses, city magnates and freemen of the city shake hands with Bloom and congratulate him [...]*).
(Joyce 2000: 601)

Imagina, também, que será homenageado:

That aldermen sir Leo Bloom's speech will be printed at the expense of the ratepayers. That the house in which he was born be ornamented with a commemorative tablet and that the thoroughfare hitherto known as Cow Parlour off cork street be henceforth designated Boulevard Bloom.
(Joyce 2000, 602)

“Circe” é o episódio que reúne as personagens do romance dando-lhes voz, ainda que as versões das personagens sejam as versões da consciência de Bloom. Aquele espaço invoca as sensações e os desejos ocultos do protagonista, mesmo não havendo uma razão física para o seu estado alterado. Encontramos aqui toda a sua culpa pelas acções que já praticou até àquele momento no seu dia, e o seu desejo de ser adorado e venerado na cidade, revelado numa proposta política que confirma a sua condição de «stick in the mud» segundo Molly: «Oh Poldy, Poldy, you are a poor old stick in the mud! Go and see life. See the wild world.» (Joyce 2011: 571), a que “Poldy” responde com um pedido de desculpas por não ter comprado o creme de Molly. Relembro que esta é uma encenação a partir da consciência de Bloom, a maioria das personagens que Joyce recolhe e revela na estrutura dramática não estão realmente naquele espaço. Apesar de assinalado como diálogo dramático, os papéis das personagens que vão reaparecendo e do próprio Bloom, não são sempre claros: «Bloom too, enacting scenes of his past and present psychic life, plays parts and is instantly recostumed as the roles mutate. Costume is role, and self is a medley of allotropic roles.» (Kenner 2000: 354). Trata-se de um quadro que apresenta um fenómeno psicológico que não obedece a um enredo específico, obrigando-nos a pensar naquelas personagens como projecções da consciência de Bloom e isoladamente, como tendo papéis específicos no romance.

“Circe” é, também, o episódio que reúne Leopold Bloom e Stephen Dedalus, o jovem que Bloom pretenderá salvar, mas que não quer ser salvo, cujo dia começa em paralelo com o seu, início esse que Joyce privilegia para coincidir com o início do romance. A figura de Stephen Dedalus vai surgindo em sombras noutras partes da narrativa, mas a união de ambas as personagens masculinas mais importantes só se dá

em Nighttown, no espaço da margem. De Stephen Dedalus o que o protagonista mais quer é uma amizade e alguém com quem partilhar todos os temas que lhe interessam, alguém que partilhe a sua sofisticação intelectual, a quem possa transmitir a visão do mundo que tencionava passar ao seu filho, Rudy.

Se “Circe” é o episódio-chave, revelador das tensões que ocupam a consciência de Bloom no que diz respeito à sua convivência com todos os membros da comunidade, ele é também o núcleo da projecção de Dublin como cidade paradoxalmente cosmopolita. Naquele espaço juntam-se várias figuras da cidade, ricos e pobres, velhos e jovens, irlandeses e ingleses, soldados e civis, estudantes de medicina e prostitutas judias (a prostituta que “monta” Bloom, a “Circe”, chama-se, precisamente, Bela Cohen). É claro que tudo isto acontece em paralelo com as personagens que a alucinação de Bloom acrescenta ao quadro. É também neste espaço que somos confrontados com as contradições morais do protagonista, que se julga superior à falta de decoro e à decadência das pessoas e do espaço que o rodeia, embora o seu comportamento revele também e paradoxalmente os seus defeitos morais e, portanto, a sua hipocrisia. Para além disto, é em “Circe” que a vontade de Bloom de conquistar, ainda que socialmente, a cidade de Dublin se torna mais clara.

A análise da cidade de Dublin no romance de James Joyce é sempre e necessariamente matizada e deve ser considerada numa perspectiva temporal extensa. Na verdade, é hoje *Ulysses* que confere cosmopolitismo à cidade de Dublin. É a cidade de Dublin construída por Joyce, mapeada à distância, a partir da leitura de jornais e outros documentos. Como explica Frank Budgen, recordando o diálogo entre ambos:

‘I want,’ said Joyce, as we were walking down the Universitätsrässe, ‘to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book.’

(Budgen 2004: 262)

James Joyce utiliza os espaços da cidade para fazer com que as suas personagens se encontrem e se cruzem, e que a sua coexistência seja marcante e produtiva. O romance é construído sobre uma base sólida: as 18 horas de um mesmo dia na vida de Leopold Bloom, Molly Bloom e Stephen Dedalus; e que esse dia seja a

odisseia de um homem mutável²¹, perante os encontros e as circunstâncias que a cidade e a vida quotidiana lhe propõem. Leopold Bloom vai identificando as ruas no seu pensamento, pontuando o seu percurso com a organização dos afazeres do seu dia que, em grande parte, são para resolver problemas para os outros.

Antes de partir para a análise aprofundada do terceiro texto urbano que entrará nesta discussão (*Mrs. Dalloway*), é importante considerar que, depois de escrutinadas as características destas duas cidades mais pequenas Lisboa e Dublin (em população, mas também em recursos) que a de *Mrs. Dalloway* (Londres), constatamos haver entre elas algumas correspondências. Lisboa e Dublin são, ainda hoje, dois espaços com maiores semelhanças entre si, pela concentração de vários elementos cosmopolitas ao lado de uma vivência circunscrita, mais de aldeia, pela presença predominante da cultura católica e judaico-cristã. Ainda assim, como veremos de seguida, também a Londres de Virginia Woolf é palco de várias tensões, de encontros entre habitantes de um mesmo espaço, expondo a posição de privilégio das mesmas, e aquilo que se poderia descrever como uma certa ingenuidade social.

Não será errado afirmar que *Mrs. Dalloway* é um romance com uma estrutura circular (começa e acaba no mesmo espaço, e sob o mesmo tema) e que, como o de Joyce, também tem lugar no decorrer de um só dia. O romance começa com o desejo de *Mrs. Dalloway* de comprar flores para decorar a sua casa para a festa que está a organizar. Ficamos, desde o início, com a ideia de que a vida de Clarissa Dalloway é algo frívola. É uma mulher com recursos financeiros, casada com um deputado, que gosta de receber pessoas; amigos e colegas do marido. Portanto, que tem o comportamento espectável de uma mulher da alta-burguesia. A chegada inesperada da Índia do seu amigo, Peter Walsh, com quem poderia ter casado, torna aquele dia especial. Entre a vida repleta de aventuras que Clarissa imagina que poderia ter vivido com Peter, e o conforto financeiro e não só, que a vida com Richard Dalloway Mp. lhe proporciona, Clarissa escolhe a segunda hipótese. Por essa razão, é livre para passar os seus dias a vaguear pelos bairros mais ricos de Londres. A sua experiência da cidade é, por isso, limitada.

²¹Stephen Dedalus, personagem herdada de *Portrait of the Artist as a Young Man*, muitas vezes apontada como uma espécie de versão literária do próprio Joyce seria, de facto, a personagem mais cativante para aqueles a quem Joyce ia dando para ler os capítulos do seu romance: «I have just gotten a letter asking me why I don't give Bloom a rest. The writer of it wants more Stephen. But Stephen no longer interests me to the same extent. He has a shape that can't be changed.» (Budgen 2004: 263)

A história de *Ulysses* (1922) e *Mrs. Dalloway* (1928) é talvez também a história da derrota de Virginia Woolf. Derrota na leitura de *Ulysses*, pois não sabemos se realmente chegou a terminar a leitura do mesmo, e na compreensão do génio do romance que inicialmente a transcende (cf. nota da página 24).

São algumas as semelhanças entre *Mrs. Dalloway* e *Ulysses*. Desde logo, em termos de temporalidade. Ambos os romances tratam de um só dia na vida dos protagonistas. *Mrs. Dalloway* tem, contudo, um enredo mais estruturado. Está, de certa forma, mais próxima da tradição romanesca anterior, segue protocolos que Joyce despedaça. A protagonista de *Mrs. Dalloway* tem, desde o início do romance, uma série de características que a distinguem tanto de Bernardo Soares como de Leopold Bloom: é uma mulher da alta-burguesia casada com um parlamentar de sucesso, Richard Dalloway. Estas personagens remetem mais para um imaginário das gerações literárias anteriores do que para um qualquer anti-herói moderno transgressor. Clarissa Dalloway não é transgressora. Poderá tê-lo sido outrora²² mas o seu casamento com um homem visto pela alta sociedade como ideal sela o seu destino. O romance refere continuamente as diferenças entre a Clarissa do passado, jovem e solteira, e a Clarissa do presente do romance; mestre de cerimónias e organizadora de jantares para a elite londrina. *Mrs. Dalloway* é também um romance sobre a condição da mulher no início do século XX. O casamento com Richard Dalloway permite-lhe a liberdade do dinheiro, a liberdade de poder reger a sua vida com alguma independência, passeando diariamente pelo centro de Londres, pelas lojas sumptuosas da cidade:

Bond Street fascinated her; Bond Street early in the morning in the season; its flags flying; its shops; no splash; no glitter, one roll of tweed in the shop where her father had bought his suits for fifty years [...].»

(Woolf 2000: 11)

Mas Clarissa Dalloway não é tão superficial como parece, embora muitas das outras personagens do romance a construam desta forma. A cidade impõe-se e com ela as memórias, inclusive memórias de um homem aventureiro com quem Clarissa se recusou a casar, e que volta inesperadamente para Londres precisamente no dia da sua festa. Peter Walsh, a viver na Índia, uma colónia britânica na altura, retorna à vida de

²² Na infância, Clarissa teria sido uma criança bastante aventureira, pelo menos, na percepção de Peter Walsh. A sua rebeldia terá como ponto alto o beijo trocado entre Clarissa e a sua amiga Sally Sexton.

Clarissa e com ele muitas memórias de uma outra vida de aventuras que poderia ter acontecido num local exótico. Mrs. Dalloway aproveita o seu passeio para pensar na efemeridade da vida, uma experiência semelhante à de Bernardo Soares, em alguns dos textos do *Livro do Desassossego*, como já referi. O espaço da cidade gera uma noção clara de uma temporalidade, de um espaço cheio de gente que continuará a um ritmo acelerado. Todos os cidadãos morrerão e, depois desses, virão outros. Apesar disto, Clarissa acredita que alguma coisa de si permanecerá no espaço da cidade depois da sua morte, um ponto de vista bastante mais optimista que o de Bernardo Soares:

Did it matter then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, here, there, she survived.

(Woolf 2000: 9)

Todas estas dúvidas vão reaparecendo ao longo do romance, especialmente marcadas pela sensação de falta de propósito e de independência. Para lá da liberdade financeira, em certos momentos, Clarissa sente-se sem identidade, sem futuro:

She had the oddest sense of being herself invisible; unseen, unknown, there being no more marrying, no more having of children [...] this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway.»

(Woolf 2000:11)

Mrs. Dalloway observa a cidade que a rodeia incluindo a pobreza daqueles que vivem na rua: «[...] but on the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (drink their downfall) do the same; can't be dealt with, she felt positive by acts of Parliament for that very reason: they love life» (Woolf 2000: 4) Mas a realidade do seu marido, e das suas causas políticas, é-lhe muito distante:

She cared much more for her roses than for the Armenians. Hunted out of existence, maimed, frozen, the victims of cruelty and injustice (she had heard Richard say so over and over again) – no, she could feel nothing for the Albanians, or was it Armenians?

(Woolf 2000: 132)

Isto não quer dizer, no entanto, que Clarissa não seja empática²³ é-o dentro das suas limitações sociais e de percepção.

Woolf escolhe opor o conservadorismo da mãe às experiências urbanas da filha. Ao contrário da mãe, Elizabeth tem o desejo de ter um emprego no bairro comercial e de negócios e decide ir explorar a zona da “City”:

And she liked the feeling of people working. She liked those churches, like shapes of grey paper, breasting the stream of the Strand. It was quite different here from Westminster, she thought, getting off at Chancery Lane. It was so serious; it was so busy. In short, she would like to have a profession.

(Woolf 2000: 149-150)

Uma das maiores frustrações de Clarissa é não compreender a relação entre a sua filha e a sua tutora, Miss Kilman. Miss Kilman representa uma ameaça para Clarissa pelo seu conhecimento e educação, é formada em história, e pelas suas dificuldades sociais. Entre elas existe uma tensão perceptível para Elizabeth. Clarissa vê Miss Kilman como uma agressora: «[...] she was never in the room five minutes without making you feel her superiority, your inferiority; how poor she was; how rich you were [...]» (Woolf 2000:12). Miss Kilman é a figura que desafia o privilégio tanto de Clarissa como de Elizabeth: «Elizabeth had never thought about the poor. [...] Miss Kilman was quite different from any one she knew; she made one feel small.» (Woolf 2000: 143),

As duas personagens masculinas principais, próximas a Clarissa, também têm uma perspectiva da cidade que se revela nos seus pensamentos. Richard Dalloway, marido de Clarissa, olha para o espaço da cidade enquanto espaço mutável, espaço de todos os cidadãos. Incomoda-o, por exemplo, ver a polícia a incomodar injustamente os vendedores ambulantes e as prostitutas:

He had no illusions about the London police. Indeed, he was collecting evidence of their malpractices; and those costermongers, not allowed to stand their barrows in the street; and prostitutes, good Lord, the fault wasn't in them, nor in the young men either, but in our

²³ Como explica Susan Merrill Squire: «[...] the urban environment, by its disparate, varied nature, nurtures egalitarian social relations. Clarissa's highly empathetic response to other people, a result of her experience of fluid shifting city life, makes her unwilling to judge or categorize them: 'She would not say of any one in the world now that they were this or where that [...]'.» (Squire 1985: 96)

detestable social system and so forth; all of which he considered, could be seen considering, grey, dogged, dapper, clean, as he walked across the Park to tell his wife that he loved her.
(Woolf 2000: 127)

Enquanto tenta chegar a casa para se declarar à esposa, interpretando a chegada do seu admirador do passado, Peter Walsh, como uma ameaça, consegue, mesmo assim, observar o comportamento da polícia e fazer uma nota mental sobre formas para melhorar a cidade, a sua cidade, a cidade que serve no parlamento. Observa famílias pobres, mães com crianças sentadas nos relvados: «he was of the opinion that every park, and every square, during the summer months should be open to children» (Woolf 2000: 127) Richard Dalloway está atento às dinâmicas da cidade e de como todos devem coexistir no espaço público.

Peter Walsh, por seu turno, observa a cidade de Londres lentamente, saudosamente, e em oposição às suas experiências na Índia. Londres é para si uma cidade funcional e civilizada em oposição ao espaço de onde veio: «A splended achievement in its own way, after all, London; the season; civilization.» (Woolf 2000: 60) ou, ainda: «It struck him coming back from the East – the efficiency, the organization, the communal spirit of London.» (Woolf 2000: 165). A cidade de Mrs. Dalloway é socialmente estratificada e marcadamente imperial. Um dos episódios em que isto é mais marcante é o aparecimento de um carro barulhento, que se dirige para Buckingham Palace. Todos os que ouvem o barulho do tubo de escape reagem. Esta cena tem lugar enquanto Mrs. Dalloway está na florista e observa a situação, que é descrita por Woolf num grande plano narrativo sobreposto, quase como numa imagem cinematográfica:

The violent explosion which made Mrs. Dalloway jump and Miss Pym go to the window and apologize came from a motor car [...]. Passers-by, who, of course, stopped and stared, had just time to see a face of the very greatest importance against the dove-grey upholstery, before a male hand drew the blind [...]. The face itself had been seen only once by three people for a few seconds. Even the sex was now in dispute. But there could be no doubt that greatness was seated within; greatness was passing [...] removed only by a hand's-breath from ordinary people who might now, for the first and last time, be within speaking distance of the majesty of England.
(Woolf 2000: 14-17)

As pessoas aproximam-se das grades do portão do palácio e imaginam tudo o que se passará por dentro: «A small crowd meanwhile had gathered at the gates of

Buckingham Palace [...] poor people all of them.» (Woolf 2000: 20). Um mulher imagina que será o Príncipe: «might come along in the morning to visit his mother [...]. Sara Bletchly said with a baby in her arms.» Outra, imagina o tamanho e os funcionários do palácio: «Emily Coates ranged over the Palace Windows and thought of the housemaids, the innumerable housemaids, the bedrooms, the innumerable bedrooms». (Woolf 2000: 21)

Ainda que as personagens de Mrs. Dalloway pareçam desenhadas de forma menos complexa que as de *Ulysses*, todas elas têm a sua plasticidade. Woolf escolhe protagonistas da classe alta porque estas lhe permitem explorar as diferenças entre a interioridade e a exterioridade: entre a realidade interior e a *performance* pública. São personagens excepcionalmente presas a um protocolo social muito rígido, as mulheres mais que os homens, claro, numa fase das suas vidas em que já não terão tempo para ser outra coisa. A cidade é o espaço onde se cruzam todas as classes, idades e experiências. Neste caso, o homem com mais poder, o político, é retratado como o mais gentil e empático. Richard Dalloway é o homem que os amigos de Clarissa vêem como a escolha acertada para seu marido, mas não tem sempre a certeza quanto a isso. Elizabeth, filha de Clarissa, irá ser outra coisa. Irá ter a educação de Ms. Kilman, e o estatuto social de Clarissa, garantindo-lhe um lugar ainda mais privilegiado numa outra Londres que se imagina ainda mais democrática.

Embora Clarissa Dalloway seja socialmente e psicologicamente diferente das personagens de James Joyce e de Fernando Pessoa, é possível ver-se, nestas três obras tanto um retrato da experiência urbana transformadora, como um comentário à forma como a cidade funciona como espaço produtivo na criação de encontros e experiências com um outro. O outro é o estranho, mas é também nele que as personagens reconhecem a sua humanidade. O outro é o espelho torto que reflecte imagens desconexas e confusas daquilo que as personagens ainda não perceberam em si mesmas e por si mesmas.

A cidade é o espaço constante, o mundo da narrativa que referencia um espaço real, mas é também o espaço mutável, é isto que nos mostra a história desse espaço. Para Soares, é a cidade de Cesário Verde, e a história do que Cesário Verde escreveu a partir, também, de uma função comercial. Neste aspecto, partilha com o Álvaro de Campos da “Ode Marítima” essa *leitura* de Cesário. A vida comercial anima a sua escrita e a sua vida. Estes três textos ilustram também a solidão do espaço urbano, a imposição do protocolo e a inconveniência de ter de viver rodeado de outros.

O que torna as consciências destes três protagonistas tão férteis é também reconhecerem-se também elas, como um *outro* sempre inadaptado, num espaço urbano que lhes é, ao mesmo tempo, familiar e estranho. O espaço urbano contém também outros espaços, casas e escritórios e praças. O público e o privado misturam-se e convocam experiências diferentes. Torna-se necessário adaptar o registo social a essas mudanças. Transformam-se assim as cidades em espaços privilegiados da expressão de várias consciências individuais, que também distorcem a percepção dessas experiências; tornando-se o texto numa amálgama de pontos de vista sinestésicos específicos, orientados a partir de um mapa concreto que acautela a forma de narrativas tendencialmente não lineares.

V. A consciência da consciência

*Sou mais velho que o Tempo e que o Espaço,
porque sou consciente.*
Livro do Desassossego

Este capítulo tratará maioritariamente de momentos de cisão; da narração para o monólogo da consciência, da consciência para a narração e da narração para a escrita, ou vice-versa. Estes momentos podem processar-se de várias maneiras e por diversa ordem. A cisão, no *Livro do Desassossego*, ocorre entre aquilo que Robert Humphrey designa como «prespeech level» e «speech level» (Humphrey 1968: 3)²⁴. Os romances de *stream of consciousness* ocupam-se principalmente com o primeiro nível. O *Livro do Desassossego* introduz também o elemento da escrita no «speech level», pois convoca com ele um interlocutor, o leitor. No caso do *Livro do Desassossego*, o monólogo interior é sempre directo, porque o narrador fala sempre de si. Mas, no momento em que se transfigura de narrador para sujeito, o autor desaparece. Perdem-se as referências ao resto quando a consciência é apresentada isoladamente. O romance de *stream of consciousness* implica técnicas literárias específicas, assim como a repetição de determinados temas e formas. A simulação da consciência, quando eficaz, é um caminho directo para a linguagem interior da personagem, perceptível só numa análise muito próxima do texto. Este capítulo

²⁴ Como já citei no primeiro capítulo: The prespeech level [...] involves no communicative basis as does the speech level (whether spoken or written). [...] In short, the prespeech levels of consciousness are not censored, rationally controlled or logically ordered. (Humphrey 1968: 3)

dependerá, portanto, de *close readings* de textos do *Livro* em que é mais evidente a relação directa entre a linguagem e a interioridade.

5.1 Associação-livre e consciência

O primeiro exemplo é um dos poucos do *Livro* todo ele passado na consciência através da associação-livre. A partir da imagem das nuvens, o processo de associação-livre, um dos elementos mais utilizado pelos escritores de romance de *stream of consciousness*, originalmente utilizado na psicanálise, e tornado célebre por Freud²⁵, desenrola-se sempre em torno do mesmo elemento:

Nuvens... Hoje tenho consciência do céu, pois há dias em que o não olho mas sinto, vivendo na cidade e não na natureza que a inclui. Nuvens... São elas hoje a principal realidade, e preocupam-me como se o velar do céu fosse um dos grandes perigos do meu destino. Nuvens... Passam da barra para o Castelo, de Ocidente para Oriente, num tumulto disperso e despido, branco às vezes, se vão esfarrapadas na vanguarda de não sei quê; meio-negro outras, se, mais lentas, tardam em ser varridas pelo vento audível; negras de um branco sujo se, como se quisessem ficar, enegrecem mais da vinda que da sombra o que as ruas abrem de falso espaço entre as linhas fechadoras da casaria.

(Pessoa 2011: 214)

A imagem das nuvens repete-se parada no momento. A palavra «consciência» representa aqui um estado de lucidez que o espaço urbano tende a suprimir e a excepionalidade de, naquele dia específico, esse não ser o caso. Estas nuvens estão num processo de transformação meteorológica, vão enegrecendo. Mas, no entanto, como veremos de seguida, as nuvens servem apenas de pretexto para outra coisa:

²⁵ Para Sigmund Freud, a associação-livre tornou-se a forma mais eficaz para aceder a experiências a um nível mais inconsciente: «Through his work with the same recalcitrant patient Fräulein von R., Freud discovered the method that is identified with the true creation of psychoanalysis—free association. Freud soon realized that his interruptions of the patient and his constant prodding for additional details hindered the spontaneous flow of the patient's thought. [...] The method of free association is thus the gradual consequence of experimentation with technique—from hypnosis and the cathartic method, to a concentration method, to an approach almost antithetical to the original suggestive methods. As a new technique, free association was (1) unlike hypnosis, which required patient suggestibility; (2) unlike catharsis, which focused on the release of affects only; and (3) unlike the concentration method, which prodded, directed, and interrupted the patient.» (Sadock 2009 *et alli.*: 1297)

Nuvens... Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira. Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, entre o sonho e o que a vida fez de mim, a média abstracta e carnal entre as coisas que não são nada, sendo eu também. Nuvens... Que desassossego se sinto, que desconforto se penso, que inutilidade se quero! Nuvens... Estão passando sempre, umas muito grandes, parecendo, porque as casas não deixam ver se são menos grandes que parecem, que vão a tomar todo o céu.

(Pessoa 2011: 214)

As nuvens são um elemento de pausa e de interrupção, e um símbolo. Vão tornando-se metáforas para outra coisa, a inquietação do enunciador. A consciência sobressai neste texto por não haver referência à escrita, e porque a narração é, na realidade, um monólogo interior pautado por verbos no presente e no gerúndio, numa acção de pensamento que se pressupõe que continuará para além do discurso. O salto entre «Nuvens» e «Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira» parece grande, mas é minimizado pelas reticências. As reticências aparentam assinalar aqui — para além do que ficou por dizer — a pausa entre o visionamento das nuvens e o raciocínio seguinte. Marcam, enquanto símbolo gráfico e pausa no final da frase, o processo da consciência que é anterior a ela: a inconsciência ou aquilo para o qual ainda não há palavras. A associação entre as nuvens e o estado de espírito prolonga-se até ao final do texto. As nuvens representam, ainda, uma temporalidade marcadamente póstuma, para além do final da vida de Soares, independentes da sua vontade. O efeito das nuvens na consciência de Soares produz uma divagação sobre si mesmo que acaba por retomar a imagem na última frase:

Nuvens... São como eu, uma passagem desfeita entre o céu e a terra, ao sabor de um impulso invisível, trovejando ou não trovejando, alegrando brancas ou escureando negras, ficções do intervalo e do descaminho, longe do ruído da terra e sem ter o silêncio do céu. Nuvens... Continuam passando, continuam sempre passando, passarão sempre continuando, num enrolamento descontínuo de meadas baças, num alongamento difuso de falso céu desfeito.

(Pessoa 2011: 215)

O uso repetido de reticências é pouco comum nos textos do *Livro do Desassossego*, apesar de ser um aspecto relevante para a forma de alguns deles, especialmente para ilustrar o ambiente pouco claro do sonho. Ou seja, não são uma prática estilística habitual de Pessoa ou Soares, mas têm sim o propósito de simular um processo da consciência. Neste caso, um processo de associação-livre, que ilustra como os elementos exteriores activam reacções do pensamento e da consciência.

Este texto do *Livro* pode servir de exemplo também para outros elementos comuns a vários romances de *stream of consciousness*. Falo, pois, da tendência para a descontinuidade (ou interrupção) do sentido; neste texto, a coerência relativamente às nuvens que se vão tornando numa metáfora para os estados de espírito da figura que discorre no seu monólogo. Assim, o monólogo interior que parte de uma reacção ao exterior (às nuvens) foge para a análise da interioridade em si mesma, para o estado de espírito.

Quando atentamos na forma como o texto se constrói em sentido e se desconstrói em ambiguidade, percebemos que imperam nele características de descontinuidade, uma das fronteiras identificáveis entre narrativa e monólogo. Como explica Robert Humphrey, o território da consciência é do domínio do privado, da intimidade, e a sua verosimilhança na escrita é construída através do uso de linguagem figurativa específica:

We should keep in mind that practically any passage of writing, in any genre, contains rhetorical figures in abundance, for they are natural and commonplace. Here it is the piling up of them, the over-all use of *incrementum* that is unique and that, because it indicates a need for close reading and gives an enigmatic tone to the passage, serves to heighten the effect of the privacy of the materials.

(Humphrey 1968: 72-73)

Humphrey elabora, a partir de um exemplo de *The Sound and Fury*, de William Faulkner, que partilha alguns elementos com este texto do *Livro* que analiso, que:

[...] the chief rhetorical devices are those which indicate discontinuity: epanodos, ellipsis, anaphora, anacoluthon, dislocated parenthesis, and brachyology. Most of these are not common to ordinary prose, yet the quality they indicate – discontinuity—is inherent enough in psychic functioning to provide a further mark of verisimilitude [...].

(Humphrey 1968: 73)

Se a associação-livre é o primeiro elemento identificável neste texto e aquele que o mantém coeso (a imagem das nuvens), muitas das figuras que lhe conferem a sua qualidade ambígua são, também, as que garantem a verosimilhança dos processos da consciência. Reparemos que, desde o seu início, o texto é elíptico, característica assinalável na primeira frase: «Hoje tenho consciência do céu, pois há dias em que o

não olho mas sinto, vivendo na cidade e não na natureza que a inclui.». Este confere-lhe a ambiguidade e a distância necessária que se elaborará depois. Percebemos que o verbo «sentir» ficará suspenso, sem um sujeito unívoco, como marca de um processo de uma consciência que se dispersou e que reconstrói, tentativamente, pensamentos em palavras. Nessa reconstrução, uma outra linguagem se sobrepõe à estrutura organizada da escrita. Vejamos outro exemplo neste mesmo texto: «Passam da barra para o Castelo, de Ocidente para Oriente, num tumulto disperso e despido, branco às vezes, se vão esfarrapadas na vanguarda de não sei quê; meio-negro outras [...]» (Pessoa 2011: 214). O «branco» e o «negro» parecem subverter a concordância, ficamos sem saber se discutem as qualidades ou a cor das nuvens ou do tumulto. Neste ponto do texto, o tormento e as nuvens tornam-se indissociáveis. A descontinuidade é similarmente assegurada pela repetição, que destrói e reconstrói sentidos, como no caso da declaração enfática de causa-efeito assinalada pela gradação: «Que desassossego se sinto, que desconforto se penso, que inutilidade se quero!». Esta relação entre descontinuidade e repetição pode parecer contraditória. No entanto, se pensarmos na repetição como uma interrupção de uma ideia (ou, de uma possível narrativa), percebemos como uma pode produzir a outra. Este efeito é ainda mais visível na última frase do texto: «*Continuam passando, continuam sempre passando, passarão sempre continuando*, num enrolamento descontínuo de meadas baças, num alongamento difuso de falso céu desfeito.» (Pessoa 2011: 215). Assinalei o processo de quiasmo que parece encerrar a continuidade de um elemento exterior ao enunciador do monólogo que, no final, já não se distingue da consciência. Depois da palavra «descontínuo», a aliteração do “s” em «meadas baças» e do “f” em «[...] difuso de falso céu desfeito.», garante o efeito sonoro da consciência mais próxima da sensação. Robert Humphrey considera que quando um pensamento é interrompido ocorre também uma “suspensão da coerência” (*suspended coherence*) (Humphrey 1968: 66-71). Para os efeitos desta investigação, a suspensão da coerência e a descontinuidade são processos muito similares, quase idênticos. Neste exemplo do *Livro do Desassossego*, ficamos com a ideia que a construção linguística fica suspensa pela tentativa de reorganizar o vocabulário da consciência, que encerra uma redundância muito próxima da *reductio ad absurdum* e cujo sentido deambula, depois, na aliteração até ao final.

A análise atenta deste texto impede-me de omitir uma frase que parece contradizer toda a leitura anterior e excluir a possibilidade de se tratar de um exemplo de *stream of consciousness*, a menção ao acto de escrita: «Tenho gasto a parte da vida

que não perdi em interpretar confusamente coisa nenhuma, fazendo versos em prosa às sensações intransmissíveis com que torno meu o universo incógnito.» (Pessoa 2011:215). Contudo, o acto de escrita não é aqui presentificado, mas sim metaforizado. Por outras palavras, não podemos pressupor que esta não seja uma menção a um gesto anterior e exterior a este monólogo, ou até, apenas uma representação simbólica de um estado de espírito. Desintrincar o acto de escrita, ou a narração desse acto, da escrita que simula a consciência de dentro dela, pode ser problemático. Esta separação é essencial num objecto literário como o *Livro do Desassossego*, que reconduz constantemente o seu assunto principal para o acto de escrita e para a sua própria materialidade, também ela problemática. Neste caso específico, o da frase mencionada anteriormente, sabemos que esta é uma referência retrospectiva pelo seu pretérito perfeito composto («Tenho gasto»), mas que indica também uma acção que poderá continuar no futuro pelo gerúndio («fazendo versos»). Esta temporalidade elíptica e, por isso, capaz de produzir a verosimilhança dos processos da consciência, permite que a consciência se reconstrua noutros textos do *Livro do Desassossego* de outras formas, coerentemente. Assim, cada texto pode criar a sua própria ideia de consciência, que pode perfeitamente coexistir com as outras, sem que as versões entrem em conflito ou contradição. Desta forma, a consciência do sujeito do livro vai sendo mapeada em cada texto.

A associação-livre pode, também, ser resumida numa única frase, como acontece, por exemplo, num outro texto do *Livro*: «Um simples bombom de chocolate escangalha-me às vezes os nervos com o excesso de recordações que os estremece. A infância!» (Pessoa 2011: 364). Neste caso, trata-se da recordação de como um alimento afecta a sinestesticamente a consciência, provocando memórias da infância. Esta imagem lembra a da célebre «madeleine» do romance de Marcel Proust. Tratando-se de uma memória de memórias, do relembrar um episódio da memória hipotético, ela encontra-se distante da consciência do presente do sujeito.

O segundo exemplo de escrita de *stream of consciousness* levanta outros problemas interpretativos que se relacionam com os do texto anterior. Falo do texto que começa com a frase: «Os classificadores de coisas, que são aqueles homens de ciência cuja ciência é só classificar, ignoram, em geral, que o classificável é infinito e portanto se não pode classificar.» (Pessoa 2011: 346). Desde o início, ficamos com a ideia de que o texto produzirá um sentido mais claro para a expressão metafórica “classificadores de coisas” mas este é logo aniquilado nos restantes complementos da

frase. A suspensão da coerência resulta da repetição: «homens de *ciência cuja ciência é só classificar*» e «que o *classificável é infinito e portanto não se pode classificar*» (Pessoa 2011: 346). O sentido fico preso num espaço de incompreensão se considerarmos a possibilidade de um sujeito subentendido («o que [é] classificável»), se assumirmos que classificável é uma espécie de substantivo preso numa abstracção, continuamos, ainda assim, em território ambíguo. Ou seja, a repetição de palavras parecidas, verbos e substantivos da mesma família, agrava a ambiguidade. O início deste texto dá-nos, desde logo, pistas para o lermos como um texto cujo assunto é a consciência, embora ainda não tenhamos elementos suficientes para reconhecer nele técnicas literárias do *stream of consciousness*.

Como se pode confirmar na segunda frase, este terá como assunto principal a perspectiva dos tais «classificadores de coisas» e as suas limitações interpretativas: «Mas o em que vai meu pasmo é que ignorem a existência de classificáveis incógnitos, coisas da alma e da consciência que estão nos interstícios do conhecimento.». Intui-se, então, que tratará de elementos da consciência e da dificuldade em classificá-los, ou seja, dos limites categóricos que esta nos impõe. Nesta segunda frase começamos a ver o tal *incrementum* de linguagem figurativa de que fala Robert Humphrey. O sentido dilui-se resumindo aquilo que não se pode ou consegue dizer na extensa paráfrase: «coisas da alma e da consciência que estão nos interstícios do conhecimento.». A descontinuidade é garantida pela reconstrução de sentido e pelas várias tentativas falhadas de nomear paradoxalmente o que não pode ser nomeado. Por essa razão, a linguagem *per si* está também sob avaliação. Este é um exercício comum nos raciocínios do protagonista do *Livro*. No parágrafo seguinte, a este paradoxo são acrescentados outros:

[...] coisas da alma e da consciência que estão nos interstícios do conhecimento. Talvez porque eu pense de mais, o certo é que não distingo entre a realidade que existe e o sonho, que é a realidade que não existe. E assim intercalo nas minhas meditações do céu e da terra coisas que não brilham de sol ou se pisam com pés – maravilhas fluidas da imaginação.
(Pessoa 2011: 346)

Diz que não distingue duas realidades enquanto as distingue. Mas o mais importante aqui são as duas palavras que remetem para a consciência. Uma delas é, precisamente, a palavra «consciência», na frase anterior, e a outra, que surge isolada numa expressão que pode servir para resumir esse território: «fluidas». Pessoa

concebe uma metáfora, que se vai construindo ao longo do texto, semelhante à de William James (*stream of consciousness*, cf pp. 26-27), mas a sua é concebida de dentro da consciência de uma personagem. A consciência existe para além do pensamento e da sua estrutura intencional.

No parágrafo seguinte, o monólogo mergulha numa interioridade mais profunda. Começa pela hipálage e quiasmo «Douro-me de poentes supostos, mas o suposto é vivo na suposição» e continua nesta estrutura de hipálage e quiasmo: «Alegro-me de brisas imaginárias» que se torna quiasmo: «mas o imaginário vive quando se imagina.». Conclui, finalmente, com a mesma estrutura: «Tenho alma por hipóteses várias, mas essas hipóteses têm alma própria [...]». Toda esta linguagem figurativa, que se vai elaborando na busca pela estruturação do seu assunto (o que não se pode classificar) suspende repetidamente o desenvolvimento do raciocínio. Não é, na realidade, um raciocínio coeso que se constrói, mas uma interioridade que reflecte sobre si mesma: uma *sensação* de raciocínio. A repetição anula qualquer sentido construído, reconvocando palavras que não parecem ter espaço numa ordenação sintáctica, que se procura, mas que não se encontra.

Neste texto do *Livro do Desassossego* já citado parcialmente neste estudo (p. 79), existe uma cisão final, entre a interioridade isolada num espaço de abstracção e o momento presente, mais próximo da narrativa:

Que é isto? Sou eu que, sozinho no escritório deserto posso viver imaginando sem desvantagem da inteligência. Não sofro interrupção de pensar das carteiras abandonadas e da secção de remessas só com papel e cordéis em rolos. Estou, não no banco alto, mas recostado, por uma promoção por fazer, na cadeira de braços redondos do Moreira. Talvez seja a influência do lugar que me unge de distraído. Os dias de grande calor fazem sono; durmo sem dormir por falta de energia. E por isso penso assim.

(Pessoa 2011: 347)

Este último parágrafo sugere um interlocutor e está, por isso, mais próximo do acto de escrita. A pergunta retórica ambígua, logo na primeira frase: «Que é isto?», parece invocar um destinatário para este monólogo, aproximando-o do solilóquio. Ou seja, enquanto experiência mais do âmbito dramático, que pressupõe um sujeito que fala de si para si, mas num contexto de inclusão de um público nessa experiência. Embora por vezes sejam utilizados como equivalentes, o solilóquio difere do monólogo interior pela sua qualidade performativa.

Contudo, como saberemos no restante texto do parágrafo, Soares está sozinho no escritório. Sozinho, deduz-se, com os seus pensamentos. Fala para si mesmo. Sente uma certa tranquilidade dessa condição momentânea: «Não sofro interrupção de pensar das carteiras abandonadas e da secção de remessas só com papel e cordéis em rolos.». Ao pensar sobre a forma como, ao contrário das pessoas, os objectos do escritório não se impõem nem obrigam à interpretação, Soares já está a pensar sobre o que não quer pensar. Todo o seu pensamento é uma interrupção da vontade, que é depois redefinida. Mas aquele espaço assim, vazio, é um espaço de liberdade. Este último parágrafo é, na verdade, sobre aquele espaço específico, o do escritório; obrigatoriamente definido como o espaço social onde Soares se compara aos outros. O espaço físico de remessas e papel e cordéis em rolos é, também, o espaço que invoca o papel social de Soares. Dividido entre as suas duas realidades privadas principais: a escrita e a consciência; e a realidade, pública, mas circunscrita, da interacção com os seus colegas de trabalho no escritório.

A ocupação da cadeira do Chefe Moreira («por uma promoção por fazer») é um gesto transgressivo e comentado com uma ironia metairónica: «Talvez seja a influência do lugar que me unge de distraído.». No final, atribui todo este monólogo ao estado de «dormir sem dormir». A “distração” de Soares é poder isolar-se no seu pensamento e deixar-se sonhar. A única possibilidade para o sonho de Soares, formulado através da consciência é ser aquilo que Freud chama *day-dream*. Apesar de o próprio Soares não conseguir descrevê-lo com precisão, retorna à imagem do sonho frequentemente contrapondo-a à realidade, como se pode ler no início deste texto: «Talvez porque pense de mais ou sonhe de mais, o certo é que não distingo entre a realidade que existe e o sonho, que é a realidade que não existe.» (Pessoa 2011: 346).

5.2 O problema do sonho e da consciência

Como escreveu, e bem, Antonio Tabucchi: «Bernardo Soares non sogna, perché non dorme.» (Tabucchi 1993: 11). De facto, o sono é apenas sugerido metaforicamente no *Livro*, o acto de dormir não acontece, até porque esse acto não permite a concomitância com a escrita nem sequer com um estado consciente de pensamento.

Só podemos admitir que é de outro tipo de sonho, para além daquele que acontece durante o sono, que tratam os textos. Como podemos então compreender o sentido da palavra “sonho” mencionada repetidamente no *Livro do Desassossego*?

Sigmund Freud no seu ensaio “Creative writers and Day-Dreamers”, em tradução inglesa, explica que o sonho acordado do adulto é uma reprodução da experiência de prazer que a criança tira do acto de brincar. Para o escritor, o *creative writer*, na experiência de escrita aproxima-se da experiência da criança que brinca:

The creative writer does the same as the child at play. He creates a world of phantasy which he takes very seriously – that it, which he invests with large amounts of emotion – while separating it sharply from reality.

(Freud 1995: 437)

Ao crescer, a criança passa da brincadeira (pública) para a fantasia interior escondida, ou *day dream*, do adulto: «The adult, on the contrary, is ashamed of his phantasies and hides them from other people» (Freud 1995: 438). O psicanalista só terá acesso a estas fantasias nos doentes que o procuram. Através dessa experiência prática, Freud afirma ter compreendido alguns aspectos de como se processam estas fantasias. Por seu turno, esses *day-dreams* implicariam uma temporalidade própria:

[...] they fit themselves in to the subject's shifting impressions of life, change with every change in his situation, and receive from every fresh active impression what might be called a 'date-mark'.

(Freud 1995: 439)

Estas temporalidades dividem-se entre a impressão imediata de algo em que se repara, uma *current impression* e uma temporalidade do passado que, frequentemente, remete para a infância concentrando-se, finalmente, numa terceira:

What it thus creates is a day-dream or phantasy, which carries about it traces of its origin from the occasion which provoked it and from the memory. Thus past, present and future are strung together, as it were, on the thread of the wish that runs through them.

(Freud 1995: 439)

Para Freud, o paralelo existe entre o facto de que a escrita é a continuação do processo de brincadeira da infância tal como, para o adulto, o *day-dream* é a

manifestação privada do desejo infantil de brincar. O escritor procura retomar na escrita o prazer de brincar.

Num dos textos do *Livro do Desassossego* em que Soares discorre sobre o seu hábito de sonhar, podemos ver uma perspectiva sobre a experiência do sonho muito semelhante à explicada por Freud acerca do *day-dream*:

A minha mania de criar um mundo falso acompanha-me ainda, e só na minha morte me abandonará. Não alinho hoje nas minhas gavetas carros de linha e peões de xadrez – com um bispo ou um cavalo acaso sobressaindo – mas tenho pena de o não fazer... e alinho na minha imaginação, confortavelmente, como quem no inverso se aquece a uma lareira, figuras que habitam, e são constantes e vivas, na minha vida interior.

(Pessoa 2011:124)

Parece tratar-se das duas experiências descritas por Freud em simultâneo. Ainda que o «mundo falso» esteja, também ele, associado ao acto de brincar, as saudades dessa experiência são minimizadas pela experiência de criar outros mundos falsos.

Este texto é todo ele sobre as várias modalidades desses mundos falsos e sobre as reacções da consciência a esses mundos, que produzem, entretanto, os sonhos. Soares lamenta a qualidade efémera dos seus sonhos: «Ah, não há saudades mais dolorosas do que as das coisas que nunca foram!» (Pessoa 2011: 125). As saudades que tem dos seus “day-dreams” são mais fortes, até, que as da liberdade de brincar da infância:

O que eu sinto quando penso no passado que tive no tempo real, quando choro sobre o cadáver da vida da minha infância ida,... isso mesmo não atinge o fervor doloroso e trémulo com que choro sobre o não serem reais as figuras humildes dos meus sonhos, as próprias figuras secundárias que me recordo de ter visto só uma vez, por acaso, na minha pseudovida, ao virar uma esquina da minha visão, ao passar por um portão numa rua que subi e percorri por esse sonho fora.

(Pessoa 2011: 125)

A temporalidade dos *day-dreams*, que une elementos do passado e do presente e os recompõe num futuro imediato, implica uma efemeridade que não agrada a Soares, que tem essas experiências como essenciais para a sua vida.

Tudo isto acarreta necessariamente reflexões profundas sobre como esses momentos são processados na consciência. A experiência consciente de Soares torna-se, então, no intercalar de *day-dreams*, que descreve como apenas sonhos, com a análise dessas experiências e do efeito da sua temporalidade no seu estado de espírito.

Este texto do *Livro*, que nos auxilia na compreensão de qual o valor que se pode atribuir à palavra “sonho” no seu contexto, ilumina, também, os processos da consciência de Bernardo Soares ligados à experiência de sonhar e de elaborar monólogos interiores a partir de objectos banais do dia-a-dia:

Há também as paisagens e as vidas que não foram integralmente interiores. Certos quadros, sem subido relevo artístico, certas oleogravuras que havia em paredes com que convivi muitas horas – passaram a realidade dentro de mim.

(Pessoa 2011: 126)

Estes objectos também activam a consciência e os “day-dreams” de Soares que, noutros textos do *Livro*, tenta explicar ou explorar este fenómeno.

No final deste texto, tem lugar a cisão que descrevi no início deste capítulo: «Ergo a cabeça de sobre o papel em que escrevo... É cedo ainda. Mas passa o meio-dia e é domingo.». Ficamos com a ideia de que o que veio antes é escrita e não consciência ou “sonho”. E o que dizer do que vem depois? «O mal da vida, a doença de ser consciente, entra em meu próprio corpo e perturba-me.» (Pessoa 2011: 126). Será que a delimitação do que é escrita e do que é consciência deverá ser feita a partir desse momento? Depois de erguida a cabeça, e sugerida a interrupção da escrita, o que vem depois não poderá ser mais escrita. A cabeça erguida interrompe, ainda, o gesto que concentra a atenção no papel, mesmo que a escrita não estivesse necessariamente a ter lugar. Estas divisões não são assim tão evidentes. Como explica Dorrit Cohn, se partirmos do pressuposto que a forma mais pura de *stream of consciousness* é o monólogo de Molly Bloom, conseguimos compreender como as outras manifestações desta experiência de escrita podem ser caminhos intermédios (Cohn 1978: 174). O discurso da personagem que depois se solidifica em Bernardo Soares é a análise mais ou menos organizada do seu monólogo e da sua narrativa, intercalados com a sua experiência diária.

Num outro texto do *Livro*, todo ele construído em torno da ideia de sonho, como o anterior, surge, outra vez, a perspectiva de que a origem desses *day-dreams* é

a infância ou, mais precisamente, uma certa natureza auto-consciente que o narrador do *Livro* sempre teve e que se processa na forma de sonho:

Em mim o que há de primordial é o hábito e o jeito de sonhar. As circunstâncias da minha vida, desde criança sozinho e calmo, outras forças talvez, amoldando-me, de longe, por hereditariedades obscuras a seu sinistro corte, fizeram do meu espírito uma constante corrente de devaneios.

(Pessoa 2011: 489)

Mais uma vez, Pessoa escolhe uma metáfora semelhante à de William James (*stream of consciousness*) e nela parecem substituíveis (corrente) de «devaneios» e (corrente de) consciência, uma imagem que sugere a fluidez de um processo orgânico, que transpõe barreiras naturais. Embora no *Livro do Desassossego* os «devaneios» se associem frequentemente ao sonho e ao sonhador, não conseguimos separar aquilo que é muitas vezes descrito como um processo mais próximo do inconsciente do pensamento e do raciocínio lógico construído deliberadamente:

Quero, para meu próprio gosto de analisar-me, à medida que a isso me ajeite, ir pondo em palavras os processos mentais que em mim são um só, esse, o de uma vida devotada ao sonho, de uma alma educada só em sonhar.

(Pessoa 2011: 489)

A vida consciente do sujeito é dedicada à reconstrução do sonho através de palavras. Os «processos mentais» são vários, mas a palavra usada para descrevê-los é só uma: sonho. Ademais, há aqui uma compreensão da estruturação feita necessariamente através da linguagem, tornando a descrição destes estados num processo metacognitivo muito próximo da escrita. Reconhece nos outros uma inconsciência que não reconhece em si mesmo:

Toda a realidade me perturba. A fala dos outros lança-me numa angústia enorme. [...] A realidade das outras almas surpreende-me constantemente. A vasta rede de inconsciências que é toda a acção que eu vejo, parece-me uma ilusão absurda, sem coerência plausível, nada.

Mas se se julgar que desconheço os trâmites da psicologia alheia, que erro a percepção nítida dos motivos e dos íntimos pensamentos dos outros, haverá engano sobre o que sou.

Porque eu não sou só um sonhador, mas sou um sonhador exclusivamente.

(Pessoa 2011: 489)

A ideia de realidade é subvertida. A realidade global («Toda a realidade»), que inclui os outros e as suas experiências no espaço, perturba o espaço exclusivamente interior da percepção do sujeito. Os outros, as «outras almas» que existem numa outra realidade, diferente da do sujeito, são inconsciências activas que praticam na sua vida exterior acções resultantes, sugere-se, de uma incapacidade de sonhar, de existir nessa realidade alternativa que é a interioridade da consciência. Ser um «sonhador exclusivamente» implica ter uma percepção enviesada do que existe no exterior da consciência do sonhador. Tudo é então contaminado ou contaminável pelo sonho.

O hábito único de sonhar deu-me uma extraordinária visão interior. Não só vejo com espantoso e às vezes perturbante relevo as figuras e os *décors* dos meus sonhos, mas com igual relevo vejo as minhas ideias abstractas, os meus sentimentos humanos – o que deles me resta – , os meus segretos impulsos, as minhas atitudes psíquicas diante de mim próprio.

(Pessoa 2011: 490)

O sonho é o território que engloba tudo: os sonhos conscientes (os *day-dreams*) em que o sujeito que sonha está acordado e tudo o resto que ocupa o território habitualmente da consciência. O pensamento ou as «ideias abstractas» coexistem com os sentimentos humanos como os impulsos e as «atitudes psíquicas» autoconscientes. Enquanto está acordado, o sujeito explora todas estas vertentes da sua consciência que lhe parecem ocupar um espaço exterior a si mesmo. Nisto, é semelhante às fantasias que constrói com a linguagem:

Um poente real é imponderável e transitório. Um poente de sonho é fixo e eterno. Quem sabe escrever é o que sabe ver os seus sonhos nitidamente (e é assim) ou ver em sonho a vida, ver a vida imaterialmente, tirando-lhe fotografias com a máquina do devaneio, sobre a qual os raios do pesado, do útil e do circunscrito não têm acção, dando negro na chapa espiritual.

(Pessoa 2011: 491)

Sugere que o seu processo da consciência é, ao contrário do processo cognitivo habitual, sempre interpretação ou, pelo menos, faz um esforço imenso para que assim seja, mesmo quando se perde na análise. É essa acção sobre tudo o que lhe é exterior e interior que esta condição de sonhador permite. Já Henri Bergson tinha defendido que o funcionamento da consciência é fotográfico, unindo depois essas imagens num processo cinematográfico mental:

Em vez de nos ligarmos ao devir interior das coisas, colocamo-nos fora delas para recompor artificialmente o seu devir. Tiramos fotografias da realidade que passa, e, como elas são características dessa realidade, basta-nos fazê-las desfilar ao longo de um devir abstracto, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento, para imitar o que há de característico nesse mesmo devir. [...]. Podemos resumir tudo isto dizendo que o *mecanismo do nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica*.

(Bergson 1941: 271)

De facto, a percepção é também a nossa limitação. O sujeito que tem consciência da sua percepção, da necessidade de transformar as «fotografias» em «devaneios», demonstra vontade de se aproximar do que Bergson considera «o devir interior das coisas». O sujeito do *Livro* tenta trazer para mais perto de si os elementos que residem no «fundo do aparelho do conhecimento» teorizando-os. Ao fixar os seus «poentes de sonho», tenta controlar o que é efémero; essa é, segundo ele, a vantagem do escritor: «Quem sabe escrever é o que sabe ver os seus sonhos nitidamente [...]». (Pessoa 2011: 491)

Escrever é análogo a sonhar no sentido em que escrever é pôr imagens em palavras e conceitos, é ser o sujeito e ser um «sonhador exclusivamente». Ambos os gestos implicam, para o sujeito, um impulso narrativo. É como se tivesse conseguido apropriar-se da sua consciência mantendo-a num estado de *day-dream* permanente, permitindo-se, assim, manipular as suas reacções ao que o rodeia, podendo escolher entre estar presente na realidade, como os outros estão, ou escapar-se a essa fatalidade através da manipulação da consciência.

Este texto do *Livro* termina com a constatação de como nem tudo o que podemos descrever como a consciência do protagonista é estruturado e predeterminado linguisticamente:

Daí a habilidade que adquiri em seguir várias ideias ao mesmo tempo, observar as coisas e ao mesmo tempo sonhar assuntos muito diversos, estar ao mesmo tempo sonhando um poente real sobre o Tejo e uma manhã sonhada sobre um Pacífico interior; e as duas coisas sonhadas intercalam-se uma na outra, sem se misturar, sem propriamente confundir mais do que o estado emotivo diverso que cada um provoca, e sou como alguém que visse passar na rua muita gente e simultaneamente sentisse de dentro as almas de todos – o que teria que fazer numa unidade de sensação – ao mesmo tempo que via os vários corpos – esses tinha que os ver diversos – cruzar-se na rua cheia de movimentos de pernas.

(Pessoa 2011: 492)

A excepcionalidade do sujeito reside numa constatação autoconsciente da capacidade para articular várias experiências interiores. Este último parágrafo exhibe os problemas de temporalidade que estas perspectivas expõem. Mais uma vez, o processo descrito lembra a definição de *day-dream* de Freud, mas acontece de forma autoconsciente. Enquanto o exterior é observado, o sonho produz metáforas. É, aqui, que se reconhece que tudo se trata de um simulacro de um raciocínio. Nesta passagem, a linguagem transfigura-se, facto que é até visível na macha gráfica pelo uso repetido do travessão. Esta conclusão, necessariamente provisória, confere à descrição da consciência acesso a um processo interior. Porque, enquanto tenta defender a sua capacidade para a organização mental do sonho e da experiência consciente, o sujeito descreve as limitações dessa mesma organização e de como todo o pensamento poderá ter de ser reorganizado perante a diversidade dos elementos da realidade exterior, por força de dentro d'«as almas de todos», impulsionado pela «rua cheia de movimentos de pernas». É devido aos limites da experiência consciente, por exemplo, do facto de que a nossa percepção do que nos rodeia poder ser resumida, no instante daquele momento, como (apenas) uma «rua cheia de movimentos de pernas» implicando a exclusão de tudo o resto, que o domínio do sujeito sobre a experiência consciente não pode ser total.

O facto de ambos estes textos serem muito provavelmente do início da experiência de concepção (1915 e 1914, respectivamente) do *Livro do Desassossego*, não é de somenos importância. Ambos deixam muitas possibilidades em aberto para manifestações diversas da ideia de sonho. Ideia que, em ambos os casos, não pode excluir a experiência da consciência. As palavras “sonho” e “sonhador” adquirem uma polivalência de sentidos e podem, depois, integrar facilmente a organicidade do *Livro de Desassossego* de Bernardo Soares em momentos posteriores.

5.3 As reacções aos objectos – um exemplo

De facto, como reconhecido pelo próprio narrador por vezes tornado enunciador de monólogos, alguns objectos geram uma resposta da consciência (por vezes, descrita como sonho). Um exemplo claro disto é o episódio da oleografia: «É uma oleografia sem remédio. Fito-a sem saber se vejo. Na montra há outras e aquela. Está ao centro da montra do vão de escada.» (Pessoa 2011: 66). Desde o início deste texto que a visão é questionada. Bernardo Soares não sabe se vê, fita-a, mas não sabe

se a vê, uma atitude ambígua e até paradoxal que condena a sua explicação a ocupar um território dúbio. Neste texto do *Livro*, a narrativa intercala-se com o *day-dream* e a figura do quadro parece ganhar vida: «Ela aperta a primavera contra o seio e os olhos com que me fita são tristes [...]. Os olhos são realmente tristes: fitam-me do fundo da realidade litográfica com uma verdade qualquer. Ela veio com a primavera.» (Pessoa 2011: 66)

A observação da oleogravura, que deveria funcionar do sujeito para a imagem, acaba por gerar uma percepção inversa, tornando Soares no observado. Esta inversão perturba-o fisicamente:

Separo-me de defronte da montra com uma grande violência sobre os pés. Atravesso a rua e volto-me com uma revolta impotente. Ela segura ainda a primavera que lhe deram e os seus olhos são tristes como o que eu não tenho nada na vida.

(Pessoa 2011: 66)

A única resposta é a fuga, mas, no entanto, a figura continua a atraí-lo. Para além disto, é como se a imagem lhe sugerisse alguma coisa sobre si mesmo; a falta de uns «olhos tristes» que lhe façam reconhecer a sua própria humanidade:

Há em olhos humanos, ainda que litográficos, uma coisa terrível: o aviso inevitável da consciência, o grito clandestino de haver alma. Com um grande esforço ergo-me do sono em que me molho e sacudo, como um cão, os húmidos da treva da bruma.

(Pessoa: 2011: 66)

Esta interpretação da imagem e da reacção à imagem é claramente uma projecção. Só Soares vê uma consciência num objecto que é apenas uma representação imagética, um *day-dream* resultante de uma imagem banal que ilustra um calendário.

No final deste texto, o próprio reconhece a estranheza e até relembra uma memória de outra imagem idêntica:

É curioso de onde, afinal, eu conhecia a figura. No escritório há, no canto do fundo, um calendário idêntico, que tenho visto muitas vezes. Mas, por um mistério, ou oleográfico ou meu, a idêntica do escritório não tem olhos com pena. (É de papel que brilha e dorme por cima da cabeça do Alves canhoto o seu viver de esbatimento.)

(Pessoa 2011: 66)

Percebemos finalmente que o episódio com a oleogravura estava a ser descrito a partir de um presente específico. Nesta descrição da oleografia, é sugerida a possibilidade de duas imagens semelhantes. Embora a primeira tenha um efeito diferente em Soares que a segunda, a do escritório. O efeito do episódio sobre a consciência de Soares é de uma perturbação que atravessa várias temporalidades culminando, no final, num mal-estar físico, resultado de uma dificuldade em organizar o episódio na sua experiência da realidade:

Quero sorrir de tudo isto, mas sinto um grande mal-estar. Sinto um frio de doença súbita na alma. Não tenho força para me revoltar contra esse absurdo. A que janela para que segredo de Deus me abeiraria eu sem querer? Para onde dá a montra do vão de escada? Que olhos me fitam na oleografia? Estou quase a tremer. Ergo involuntariamente os olhos para o canto distante do escritório onde a verdadeira oleografia está. Levo constantemente a erguer para lá os olhos.

(Pessoa 2011: 66)

Neste desfecho do episódio, e nos efeitos que parecem perdurar do mesmo e que têm um efeito emocional duradouro, alude-se aos perigos de viver tanto em sonho como através da manipulação da consciência. É claro que Soares não consegue evitar esta atracção pelo abismo do espaço entre a realidade e o que descreve como sonho. Isto permite, mais uma vez, um jogo de sentidos, uma dispersão na narrativa de elementos linguísticos ambíguos que forçosamente a reconduzem para a consciência. No final, parece haver só uma oleografia, a do escritório, a verdadeira. Facto esse que nos faz reconsiderar tudo o que foi dito antes. O final parece assumir a existência de um vão de escada, ainda que a existência da oleografia do início pareça ser posta em causa. O vão de escada pode tornar-se então numa metáfora para o espaço onírico do *day-dream*, uma profundida fantasiosa que pode levar ao mal-estar. O regresso à realidade presente é frequentemente resultado da realidade concreta que o escritório implica.

5.4 A consciência para além do sonho explícito

Todos os textos que citei ao longo deste capítulo associam uma ideia, mais ou menos explícita, de consciência ao sonho. Neste, a experiência da consciência

particular resume-se ao espaço desorganizado da realidade do exterior em confronto com a interioridade do monólogo. Todo o texto que citarei de seguida parece estar mais próximo da desorganização total do monólogo de Molly Bloom que outros do *Livro*, ainda que mantendo alguma da estrutura narrativa própria de Bernardo Soares, a da sua estética:

Há sensações que são sonos, que ocupam como uma névoa toda a extensão do espírito, que não deixam pensar, que não deixam agir, que não deixam claramente ser. Como se não tivéssemos dormido, sobrevive em nós qualquer coisa de sonho, e há um torpor do sol do dia a aquecer a superfície estagnada dos sentidos.

(Pessoa 2011: 112)

A vontade de controlar as sensações, em detrimento de as deixar tomar conta da consciência, parece predominar. As sensações que não se vêem ou entendem e que, por isso, paralisam são também aquelas que Soares mais tenta interpretar. A descrição da experiência mais adiante parece implicar uma sobrecarga dos sentidos:

As pancadas de martelo à porta do caixoteiro soam com uma estranheza próxima. Soam grandemente separadas, cada uma com eco e sem proveito. Os ruídos das carroças parecem de dia em que vem trovoadas. As vozes saem do ar, e não de gargantas. Ao fundo o rio está cansado.

(Pessoa 2011: 112)

Os sons da cidade tornam-se num ruído confuso de uma experiência sinestésica próxima da alucinação. Trata-se de uma experiência em que a percepção intensa dos elementos exteriores das ruas da cidade e dos sons do movimento da azáfama urbana é assoberbante:

É uma vontade de dormir com outra personalidade, de esquecer com melhoria de vencimento. Não se sente nada, a não ser um automatismo cá em baixo, a fazer umas pernas que nos pertencem levar a bater no chão, na marcha involuntária, uns pés que se sentem dentro dos sapatos. Nem isto se sente talvez. À roda dos olhos e como dedos nos ouvido há um aperto de dentro da cabeça.

(Pessoa 2011: 112)

A intenção é de fugir para o sono «com outra personalidade», de esquecer o desconforto despersonalizando-se. O automatismo é o funcionamento habitual do corpo. Pelo menos, a partir do início do movimento, da decisão que o sujeito toma de

mover-se, o resto é a maquinaria biológica. O corpo tem de mover-se independentemente de se o sujeito tem todo o tempo para interpretar o que vê e o que sente. O problema neste caso específico é o desfasamento entre o que é percebido e uma sensação que o corpo e o espaço são estranhos:

Parece uma constipação da alma. E com a imagem literária de se estar doente nasce um desejo de que a vida fosse uma convalescença, sem andar; e a ideia de convalescença evoca as quintas dos arredores, mas lá para dentro, onde são lares, longe da rua e das rodas. Sim, não se sente nada. Passa-se conscientemente, a dormir só com a impossibilidade de dar ao corpo outra direcção, a porta onde se deve entrar. Passa-se tudo. Que é do pandeiro, ó urso pardo? (Pessoa 2011: 112)

Este parágrafo final resume muitas das imagens que já mencionei ao longo deste capítulo, assim como o facto de que a ironia pode ajudar a reconstruir sentidos infinitamente. Podemos substituir a palavra alma pela palavra consciência porque percebemos facilmente que é de consciência que se trata. Primeiro, o resumo do desconforto é metaforizado pela doença, que assume ser uma imagem literária. Esta referência mantém-nos no limbo, a cisão entre narrativa e consciência não ocorre na totalidade embora o tema do texto seja a consciência. Ficamos com a informação de que há consciência pois «Passa-se conscientemente» a consciência da consciência funciona, a percepção das limitações da mesma, também. Ficamos sem saber se em «Passa-se tudo» é o sujeito que passa ou se se trata de uma metáfora da consciência que é, efectivamente, onde se passa tudo. A última frase envolve todo o texto numa névoa de ironia: «Que é do pandeiro, ó urso pardo?» (Pessoa 2011: 112). A imagem do urso, necessariamente absurda, representa o que Soares não compreende. Como na definição que Soares usa para ironia de «um texto não poder dizer o que diz»²⁶, parece aperceber-se de que o que descreve é absurdo e invoca o reconhecimento de símbolos óbvios que o levariam directamente a essa conclusão.

5.5 O *leitmotiv* do desassossego

Melvin Friedman assinala a existência de *leitmotifs* como uma das características dos romances de *stream of consciousness*. O *leitmotiv* é um tema

²⁶ cf. capítulo seguinte.

repetido ao longo de uma composição musical que, na literatura, tem propriedades específicas:

The literary counterpart of the musical leitmotiv is the inevitable handmaid of the interior monologue technique of stream of consciousness. [...] The uninterrupted flow of thought must be relieved by some contrivance, delicately interwoven in the pattern of the monologue, subtle enough to indicate direction without jarring the sensibility of the reader. [...] Its contextual position even in music is decided on emotional rather than logical lines, and it cleverly avoids all syntactic measurements. In music it is a freak among the developed phrases which surround it; in literature it is a natural stylistic companion of the word distortions which comprise the interior monologue. Its unobtrusive [*sic*] appearance does not detract from the uneven *flow* of the monologue, and its strategic position enforces the literary effect.

(Friedman 1955:15-16)

O *leitmotiv* é um elemento agregador de sentido em objectos literários propensos à dispersão, como é o caso dos romances de *stream of consciousness*. Nos dois romances que contraponho ao *Livro*, existem vários exemplos. No caso de Mrs. Dalloway, trata-se de uma imagem fácil de identificar, o Big Ben. No romance, cuja temporalidade comporta um único dia, o toque do relógio marca o passar das horas, e associa-se a um símbolo facilmente identificável com a cidade de Londres. Em *Ulysses*, um dos *leitmotivs* mais evidentes é a expressão: «ineluctable modality of the visible» (Joyce 2000: 45) e as suas várias versões, («ineluctable modality of the audible» (Joyce 2000: 45), «ineluctable modality of the ineluctable viscosity (Joyce 2000: 61), entre outras, concentrada principalmente nas preocupações teóricas de Stephen Dedalus, esta expressão resume os problemas/limites da interpretação e de perspectiva singular. Reconfigura-se, ao longo do romance, de tal forma, que as interpretações dos seus significados e significantes dividem ostensivamente a exegese.²⁷

No *Livro do Desassossego* é fácil assinalar a Rua dos Douradores como *leitmotiv*, ainda que existam outros. O seu funcionamento assemelha-se aos exemplos descritos acima em aspectos diversos: é mais concreto e menos complexo teoricamente que o exemplo de Joyce, mas mais mutável que o de Virginia Woolf.

Enquanto *leitmotiv*, a Rua dos Douradores evoca, necessariamente, a cidade de Lisboa e todas as suas potencialidades. A Rua dos Douradores passa a ser a morada

²⁷ Recomendo, sobre isto, o texto “Ineluctable Modality in James Joyce’s *Ulysses*” (Killham: 1965).

do narrador final do livro, Bernardo Soares, fixando-se como símbolo e tema de uma possibilidade romanesca homogênea. Originalmente a Rua dos Douradores seria a rua daqueles que se ocupam profissionalmente do restauro com folha de ouro, embelezando objectos. A Rua dos Douradores é, ainda, a morada de Bernardo Soares, duplamente comprometido com ela, que lá trabalha e vive, apesar de não praticar o restauro de folha de ouro. A imagem do “dourador” remete, também, para uma composição em que o verbo “dourar” coexiste em sintonia com a condição de “dor”. A Rua dos Douradores é confirmada pelas palavras de Bernardo Soares, a morada improvável para aquele que se ocupa da produção de uma obra literária (*cf.* capítulos III e IV).

Apresentarei de seguida alguns exemplos das mutações simbólicas do *leitmotiv*, tirados de textos do *Livro*, a maioria já referidos ao longo deste estudo. O primeiro exemplo é mais geral e o seu sentido mais evidente. Implica consideração da Rua dos Douradores, como espaço de passagem: «Amanhã também eu me sumirei da Rua da Prata, da Rua dos Douradores, da Rua dos Fanqueiros.»²⁸ (Pessoa 2011: 422). Trata-se da Rua dos Douradores como símbolo do espaço público da cidade, numa lista de ruas da Baixa por onde Bernardo Soares deambula. Neste texto sobre a efemeridade da vida humana, a Rua dos Douradores não surge destacada, mas sim metonimicamente como símbolo de um lugar de Lisboa, das muitas ruas de Lisboa, em cuja a vida continuará depois da morte do narrador. Sabemos, porém, que apesar de nem sequer aparecer em primeiro na lista, como seria expectável, a morada pode ter também outros valores, já construídos nos outros textos onde também é mencionada. Neste caso, o *leitmotiv* surge como imagem e símbolo do espaço exterior e de passagem, mas, noutros, representa os espaços interiores do escritório e do quarto, onde vive e trabalha Bernardo Soares. É sobre esses espaços que falarei de seguida.

O escritório da Rua dos Douradores, onde Soares convive com o chefe Moreira e o patrão Vasques, é frequentemente uma representação simbólica de tudo o que faz com que Soares seja um ser humano igual aos outros. É, também, como já afirmei neste estudo, a alienação²⁹ que o seu trabalho monótono lhe proporciona, que lhe permite construir os seus monólogos interiores e a sua ideia de livro. O escritório tem de existir sempre em oposição a outra coisa, ainda que também naquele espaço

²⁸ Também analisado no capítulo “A Consciência urbana: «Vagabondage by Obsession”p. 93.

²⁹ *cf.* pp 83-88.

seja permitida a projecção da imaginação, como se pode ver num texto do *Livro* já citado neste estudo, mas noutro contexto:

Mais vale, na verdade, o patrão Vasques que os Reis de Sonho; mais vale, na verdade, o escritório da Rua dos Douradores do que as grandes áleas dos parques impossíveis. Tendo o patrão Vasques, posso gozar o sonho dos Reis de Sonho; tendo o escritório da Rua dos Douradores, posso gozar a visão interior das paisagens que não existem. Mas se tivesse os Reis de Sonho, que me ficaria para sonhar? Se tivesse as paisagens impossíveis, que me restaria de impossível?

(Pessoa 2011: 189)

Na verdade, Bernardo Soares até é um privilegiado por ter aquele espaço para si. Cheio de figuras que admira genuinamente, como é o caso do patrão Vasques; e das tarefas que ocupam o seu tempo, mas não a sua mente.

Num outro texto do *Livro*, também já analisado neste estudo, o escritório aparece como o porto-seguro de Soares: «Não conheço melhor cura para toda esta enxurrada de sombras que o conhecimento direito da vida humana corrente, na sua realidade comercial, por exemplo, como a que me surge no escritório da Rua dos Douradores.» (Pessoa 2011: 274). A Rua dos Douradores é repetidamente apontada como a rua do escritório do patrão Vasques. Sabemos que Soares trabalha nesse escritório, pelo que as referências ao espaço de trabalho e à rua são propositadas, funcionam, através da repetição, como elementos estabilizadores de um objecto literário com uma materialidade instável.

As referências ao quarto são menos do que as referências ao escritório, mas também as há:

Vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores, sinto-me com sono; olho, sobre o papel meio escrito, a vida vã sem beleza e o cigarro barato que esquecido estendo sobre o mata-borrão velho. Aqui eu neste quarto a interpelar a vida!

(Pessoa 2011: 54)

Ainda que com algumas diferenças, tanto o espaço do escritório como o espaço do quarto são simbolicamente espaços da insuficiência de Soares. Insuficiência de meios, às vezes, insuficiência de estatuto (social, profissional), tantas outras. Como se pode constatar neste curto excerto, os vários elementos que compõem a *mis en scene* de Soares são algo pobres: o cigarro é barato, o mata-borrão é velho.

Todos estes elementos são símbolos da pequenez, da insignificância de Soares que, a partir deste contexto, escreve a sua *magnum opus*. O mecanismo irónico deste paradoxo metafórico, compreendido no *Livro* especialmente a partir de 1929, é construído e solidificado no *leitmotiv*.

Num outro texto, também já analisado neste estudo, Soares resume estas subtilezas:

E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução.

(Pessoa 2011: 57)

O andar do quarto de Bernardo Soares não é estável, como se pode ver nestes dois exemplos do *Livro*. Seja no quarto andar (na citação anterior), ou no segundo (nesta), a morada mantém-se a Rua dos Douradores. Esse é o pormenor importante. E essa importância está assinalada claramente nesta citação. É a Rua dos Douradores que reúne os dois aspectos cruciais da existência de Soares: a arte e a vida, ambos indissociáveis. A Rua dos Douradores torna-se aqui no símbolo metafórico maior para toda a existência de Soares. Comporta: «todo o sentido das coisas» e, necessariamente, pode conter todo o sentido do *Livro*. Este excerto inclui os vários significados do *leitmotiv* e garante o seu valor como agregador de sentidos e metáfora mutável, mas unívoca.

O *leitmotiv* funciona no *Livro* como *matrioska*, contendo sentidos, dentro de sentidos, dentro de sentidos; a boneca exterior seria o sentido mais geral, em termos metafísicos, os interiores seriam os espaços dentro dos espaços, como o escritório e o quarto, dentro do espaço maior que é a Rua dos Douradores; em termos físicos e metafóricos. Assim, a boneca de fora seria ainda a Rua dos Douradores como símbolo geral da existência de Bernardo Soares, como acontece nos exemplos que apresento de seguida. Começa com: «Mas, enfim, também há universo na Rua dos Douradores. Também aqui Deus concede que não falte o enigma de viver.» (Pessoa 2011: 464). Este é o contexto que constrói um valor para os outros. Ou seja, o *leitmotiv* transmite o seu valor de um texto para o outro, agregando sentidos. Neste caso, é a valorização da Rua dos Douradores como local simbólico da condição social inferior de Bernardo

Soares e ponto de partida para uma operação mental sobre a imensidão do universo, ambos valores confirmados depois, neste e noutros textos. Noutro exemplo deste mesmo contexto, mas noutro texto, Bernardo Soares afirma, de dentro do seu monólogo interior: «Quantos Césares fui, aqui mesmo, na Rua dos Douradores.» (Pessoa 2011: 134), neste segundo caso, o advérbio «aqui» reforça a condição de excecionalidade daquele lugar e de Bernardo Soares, por associação.

O *leitmotiv* é absolutamente essencial para a coesão do *Livro do Desassossego*, a partir de 1929, e para o objecto literário que ele é hoje. É um dos mecanismos romanescos mais importantes para a edificação da consciência da Soares e para a sua meta-narrativa. Havendo uma construção pormenorizada do *leitmotiv*, a cronologia dos textos deixa de ser tão decisiva para a vitalidade da obra.

5.6 Narrador e sujeito

A organização tradicional do romance que caminha para o *stream of consciousness*, mas que ainda não lá chegou, implica um hiato entre o narrador e o protagonista, ou qualquer outra personagem cuja interioridade o narrador pretenda descrever. Essa distância é construída, em parte, pela diferença de idioma de uns para outros. Cada figura precisa de ter uma identidade própria, uma linguagem própria e uma relação e visão dos acontecimentos do romance única. Habitualmente, um romance terá várias personagens e, naqueles em que os seus autores pretendem incluir a consciência ou a psicologia em cada uma ou em algumas delas, a separação identitária de cada uma torna-se indispensável. Pode ou não ter também um narrador, mais ou menos presente, para o qual é preciso equacionar uma relação com as outras personagens. No caso do *Livro do Desassossego*, esta organização é prescindível, restando todo o tempo e espaço para a concepção da consciência de Bernardo Soares. Quando o papel de Bernardo Soares que é, em simultâneo, narrador e sujeito se dissipa, como é o caso em alguns dos textos do *Livro do Desassossego*, o contexto, ou o enquadramento na obra, desvanece o suficiente para poder ser reconstruído noutro momento.

Melvin Friedman aponta os romances de *stream of consciousness* como aqueles cujo projecto mais aproxima o romancista do poeta³⁰. De facto, não só estes romances utilizam as figuras de estilo privilegiando a criação de sentidos múltiplos para a interioridade em detrimento de um enredo organizado, como também sugerem a condição poética do ser humano que se constrói em imagens inacabadas da realidade.

A verosimilhança da consciência nestes romances é produto dessa descontinuidade natural, da distração da atenção do sujeito que dilacera a apreensão de um único momento perante a possibilidade de tantos outros. A consciência selecciona e exclui; no *Livro do Desassossego*, a consciência de Bernardo Soares, comenta esse processo no seu decorrer.

Considerar os textos do *Livro do Desassossego* como apenas prosa poética, é olhá-los isoladamente e circunscritamente, condenados ao dilaceramento pela sua realidade material. Embora, do ponto de vista material, o *Livro do Desassossego* seja instável, a sua auto-referencialidade confere-lhe uma estrutura. A estrutura é composta pela repetição de certos temas caros a Pessoa, que os incluirá noutros elementos da sua obra: principalmente os temas da escrita e da consciência; e pelas imagens e figuras recorrentes do universo de Bernardo Soares (o escritório, o quarto, os colegas, a escrita e os seus objectos). Reconhecemos nestes elementos agregadores uma proposta romanesca de um romance possível que ficou por concretizar. Fernando Pessoa já sabia construir sujeitos, fê-lo eximamente com a construção poética dos heterónimos, recriando visões do mundo através de metáforas e temas repetidos; construiu as identidades poéticas de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis a partir de uma ideia de obra e de uma ideia de sujeito. Daí a naturalidade com que surge o *Livro do Desassossego* e a figura de Bernardo Soares, e os problemas materiais da organização das obras de Fernando Pessoa e do *Livro do Desassossego*, em particular. A consciência de Bernardo Soares é inseparável da consciência poética de Fernando Pessoa. Uma consciência poética para a qual a forma é um imperativo maior.

³⁰ «The functions of stream of consciousness and modern poetry are so very close that the entrance of poetry in this type of novel is not in the least astonishing. Two of its most used techniques, interior monologue and sensory impression, rely heavily on poetry for their effects. The tendency is especially apparent with interior monologue. Its form, when seen on the page, might easily be that of a free verse poem: the phrases are reduced to a syntactical minimum; the arrangement of words is poetical rather than logical.» (Friedman 1955: 17)

A materialidade do *Livro* que o poeta nos legou é, também ela, imprevisivelmente autoconsciente e reflecte sobre si mesma e, também por isso, nos isola em discussões filológicas sobre o que *será* este objecto literário estranho, mais do que sobre *como é* este objecto literário estranho. A consciência de Soares é construída de forma tão verosímil e intrincadamente meta-literária que se torna quase imperceptível. No entanto, acontece qualquer coisa que se poderá descrever como o romance de Fernando Pessoa, que não evidencia ter percebido que era isso que estava a construir. Tudo indica que nenhum dos modelos de romance que conheceu o satisfizessem inteiramente. A sua edição de Proust (do primeiro tomo de *A La Recherche du Temps Perdu*, de 1919), e a sua edição de *Ulysses* (de 1932), não têm nenhuma marca e a sua leitura, se é que alguma vez aconteceu, terá sido tudo indica, desinteressante. Pessoa nunca chega a encontrar um romance complexo do ponto de vista psicológico que parece acreditar poder existir: «o que há de mais complexo no sentido psychologico é o romance» (Pessoa 2013: 186), escreve num texto a propósito de Shakespeare já citado. Nem mesmo Charles Dickens, um dos romancistas preferidos de Pessoa, o satisfaz na procura por um modelo de romance que consiga descrever a psicologia humana, recordo:

Em Dickens é tão pequeno o sentimento psychologico, que elle, reconhecendo-o talvez inconscientemente, individualiza os seus personagens por exteriores (certo modo de falar, etc), incapaz de os differenciar por differença de psychismos.

(Pessoa 2013: 310)³¹

Sobre Joyce, Pessoa tece uma crítica enigmática: «A arte de James Joyce, como a de Mallarmé, é a arte fixada no processo de fabrico, no caminho. A mesma sensualidade de *Ulysses* é um symptoma de intermedio. É o delirio onirico, do psychiatria, exposto como fim.» (Pessoa 2013: 148). A reacção de Pessoa a *Ulysses* reflecte desconforto, mas estas críticas parecem poder aplicar-se, também, a grande parte da sua obra. Também ele se fixou, até obsessivamente, no fabrico. A sensualidade que descreve como «symptoma de intermedio» só pode querer dizer que ela não serve o propósito certo, que Joyce não concretiza o seu romance. O termo intermédio utilizado por Pessoa parece profético, se assumirmos que o final do delírio onírico que critica seria ainda mais evidente em *Finnegan's Wake*, romance só publicado integralmente em 1939, dois anos após a morte de Fernando Pessoa. A

³¹ Já mencionado nos capítulos II e III.

terceira frase desta curta crítica é ainda mais surpreendente tendo em conta todos os episódios de *day-dreams* presentes do *Livro do Desassossego*, alguns dos quais já mencionei. Perante tantos exemplos insatisfatórios, é natural que Pessoa tivesse desistido do romance como género, assumindo-o apenas como umas das formas literárias de leituras de lazer, embora sinta a necessidade de afirmar que o futuro da literatura daria destaque ao género, como vimos anteriormente (cf. pp. 48-50).

Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway* e James Joyce em *Ulysses* sabiam claramente que as suas obras viriam a ser romances e a intenção por detrás da execução da obra é uma nova proposta para o género, como expliquei no início deste estudo. A forma é muito importante para ambos estes romances, é o que impede que a interioridade das personagens destrua a coerência da obra. A cronologia é fixa e inescapável: ambos têm lugar durante um único dia, e esse dia termina grandiosamente (em *Mrs. Dalloway*, com a festa de Clarissa Dalloway e em *Ulysses*, com o monólogo de Molly Bloom). Nada disto acontece com o *Livro do Desassossego*. A sua temporalidade não é fixa, nem o é o percurso que Bernardo Soares faz por Lisboa. Bernardo Soares é construído como um sujeito em processo de *becoming*, de auto-construção, no caminho para reestruturar a sua consciência. Isto acontece em paralelo com o processo de Fernando Pessoa que constrói, desconstrói e reconstrói o seu livro. O problema da construção do *Livro* existe meta-literariamente desde o seu início, e vai contaminando a narrativa do sujeito que se vai tornando narrador. Bernardo Soares é a personagem que partilha com o seu autor o desespero de estar a escrever um livro, mas, no seu caso, de dentro da sua consciência. No *Livro do Desassossego*, Pessoa não tem uma obrigação de voltar do interior da consciência da personagem para uma cronologia de eventos que se sobrepõe a tudo o resto. Não existe um ponto de chegada épico, um culminar de uma visão do mundo. Existe apenas mais um dia de Bernardo Soares, nas mesmas ruas de Lisboa, no mesmo escritório, com as mesmas personagens. Como a interioridade e a consciência dominam tudo o resto, são sempre esses espaços o ponto de partida e de chegada. Como a proximidade entre o projecto literário de Soares e o de Pessoa é tão determinante que contamina tantas análises do *Livro*, a sua “condição autoral” acaba por sobrepor-se à sua condição de personagem. Estas duas figuras confundem-se, e acabamos acreditando que tudo o que Soares diz é mediado pela escrita *de dentro* da ficção. Todavia, é a consciência que *escreve* Soares.

Os romances de *stream of consciousness* são romances sobre a percepção do homem de si mesmo. Joyce cria Leopold Bloom para explorar a sua consciência de si: «Only within stream of consciousness could the necessary objectivity be attained for making it all convincingly realistic; for the pathos is in the fact that *man* thinks he is special and heroic, not that *Joyce* thinks he is pitiful.» (Humphrey 1968: 16). O *Livro do Desassossego*, o mais próximo que Pessoa chegou de escrever um romance, retrata a vida de uma personagem que parece ter uma vida monótona e mecanizada, mas que tem todo um mundo dentro de si, que existe numa cidade e que convive com outros.

VI. A consciência da ironia: A reviravolta irónica

*Os paradoxos
— mesmo e sobretudo os de Fernando Pessoa —
são para tomar à letra.
Eduardo Lourenço*

*A reductio ad absurdum é uma das minhas bebidas predilectas.
Fernando Pessoa*

Ler a ironia em Pessoa é ler Pessoa a partir da desconfiança com o literal. Esta leitura parte necessariamente de uma recontextualização legítima, mas armadilhada. Desde o momento em que tentamos identificar a ironia na obra pessoana, somos confrontados com a necessidade de partir de uma parte, neste caso do *Livro do Desassossego*, conscientes de que teremos de considerar essa parte no contexto de um todo que se perpetua num estado inacabado. Qualquer parte da obra implica um exame da relação da mesma com o papel preponderante das personagens heteronímicas e das categorias de heterónimo, ortónimo e semi-heterónimo. Acresce a isto que a análise da ironia em Pessoa é também um exemplo de como toda a interpretação se encontra dependente do círculo hermenêutico, em que o todo e as partes são complementares e interdependentes (Gadamer 2006: 291).

A ironia em Pessoa é construída a partir de processos auto-reflexivos e metaliterários constantes. Enquanto “projecto” literário, a obra desconstrói-se na sua própria execução material, existe enquanto proposta ao mesmo tempo que reconfigura as categorias de “autor”, “obra” e “livro”.

Para Fernando Pessoa, como assinala no texto “O Provincianismo Português”, publicado em *O Notícias Ilustrado* a 12 de Agosto de 1928, a incapacidade de ironia é um dos sintomas de provincianismo:

A síndrome provinciana compreende, pelo menos, três sintomas flagrantemente: o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades; o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; e, na esfera mental superior, a incapacidade de ironia.

(Pessoa 2000a: 371)

Equivale, num plano diferente (o da «esfera mental superior»), ao fascínio pelo estrangeiro, pelo «progresso» e pela «modernidade». A incapacidade de ironia seria uma característica mais profunda que as outras:

É na incapacidade de ironia que reside o traço mais profundo do provincianismo mental. Por ironia entende-se, não o dizer piadas, como se crê nos cafés e nas redacções, mas o dizer uma coisa para dizer o contrário. A essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser impossível o texto dizer aquilo que diz.

(Pessoa 2000a: 372)

A incapacidade de ironia está, então, intrinsecamente ligada à compreensão da mesma. Pessoa sente a necessidade de clarificar aquela que é, para si, a interpretação errada mais comum da ironia, ligada ao humor ligeiro, crime cometido tanto pelas pessoas dos cafés como pelas das redacções. A sua definição de ironia neste texto inclui, antes de mais, uma correcção. A ironia não «são piadas», a ironia é «dizer uma coisa para dizer o contrário». Esta explicação fornece-nos uma primeira pista para compreender esse fenómeno que tem lugar no *Livro do Desassossego*, mas temos de perceber primeiro o que *diz* o livro para percebermos se *diz também* o seu contrário. O primeiro passo da sua definição da ironia neste texto parte de uma enunciação oral: dizer uma coisa; já no segundo, Pessoa fala estritamente de «texto», aproximando-se de uma ideia de ironia enquanto perspectiva intencional de escrita. A configuração deste «texto» hipotético é aberrante, pois contém nele uma impossibilidade de existência. Pessoa escolhe depois um texto de Jonathan Swift para ilustrar esses processos:

Assim, o maior de todos os ironistas, Swift, redigiu, durante uma das fomes na Irlanda, e como sátira brutal à Inglaterra, um breve escrito propondo uma solução para essa fome. Propõe que

os irlandeses comam os próprios filhos. Examina com grande seriedade o problema, e expõe com clareza e ciência a utilidade das crianças de menos de sete anos como bom alimento. Nenhuma palavra nessas páginas assombrosas quebra a absoluta gravidade da exposição; ninguém poderia concluir, do texto, que a proposta não fosse feita com absoluta seriedade, se não fosse a circunstância, exterior ao texto, de que uma proposta dessas não poderia ser feita a sério.

(Pessoa 2000a: 372)

Para explicar a seriedade potencial da ironia, Pessoa escolhe um texto político de um autor que considera ser o maior de todos os ironistas. Swift constrói uma proposta aberrante (impossível) como chamada à acção. Essa proposta só funciona porque se recontextualiza na aberração. É eficaz porque demanda uma segunda leitura apaziguadora, depois da violência, tanto do tema, como da descrição do tema, da primeira. A segunda leitura é trazida para o texto.

Pessoa remata a explicação sobre o funcionamento irónico do texto descrevendo o indivíduo capacitado para a experiência da ironia:

A ironia é isto. Para a sua realização exige-se um domínio absoluto da expressão, produto de uma cultura intensa; e aquilo a que os ingleses chamam «detachment» — o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois, produto daquele «desenvolvimento da largueza da consciência», em que, segundo o historiador alemão Lamprecht, reside a essência da civilização. Para a sua realização exige-se, em outras palavras, o não se ser provinciano.

(Pessoa 2000a: 373)

Esse indivíduo terá de ser um produto acabado com uma capacidade de «domínio absoluto da expressão», terá de ser «produto de uma cultura intensa» e ter capacidade para se distanciar de si mesmo e, infere-se, de produzir mais do que uma perspectiva. A ironia é o contrário do provincianismo, é uma sofisticação no olhar e, ao mesmo tempo, um cepticismo em relação aos entusiasmos dos outros. Nesta explicação da ironia, Pessoa trata de dois temas principais: do *detachment* e de textos que não podem dizer o que dizem, ou seja, textos com mais do que um sentido.

Pessoa desenvolverá uma ideia de ironia semelhante num outro texto, desta vez, no âmbito do *Livro do Desassossego* e publicado na revista *Presença*, em 1931, três anos depois de *O Provincianismo Português*. O texto, que começa com a definição do homem a partir da comparação entre homens e animais («Muitos têm definido o homem, e em geral o têm definido em contraste com os animais» (Pessoa 2011: 168)), irá, na verdade, categorizar o homem. Cingir-me-ei à discussão em torno

do homem capacitado para a ironia que, como veremos de seguida, apresenta qualidades semelhantes às do homem dotado de «um domínio absoluto da expressão» d’«O Provincialismo Português»:

O homem superior difere do homem inferior, e dos animais irmãos deste, pela simples qualidade de ironia. A ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente. E a ironia atravessa dois estádios: o estádio marcado por Sócrates, quando disse «só sei que nada sei» e o estádio marcado por Sanches, quando disse «nem sei se nada sei». O primeiro passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós dogmaticamente, e todo o homem superior o dá e atinge. O segundo passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós e da nossa dúvida [...].

(Pessoa 2011: 169)

O «homem superior» é aquele que possui a «qualidade de ironia» e que, ao contrário do homem inferior, não é irmão dos animais. A partir daqui, descreverá não o homem superior, mas a ironia deste. A ironia é então traçada como um processo metacognitivo. É um processo de consciência e de percepção dessa mesma consciência. É a perspectiva irónica de Sócrates levada ao extremo, em que tudo é dúvida e incerteza. Esse território da dúvida é produtivo, nem que seja apenas na sua capacidade para produzir mais dúvida:

Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho. E desconhecer-se conscientemente é o emprego activo da ironia. Nem conheço coisa maior, nem mais própria do homem que é deveras grande, que a análise paciente e expressiva dos modos de nos desconhecermos, o registo consciente da inconsciência das nossas consciências, a metafísica das sombras autónomas, a poesia do crepúsculo da desilusão.

(Pessoa 2011: 169)

O homem superior existe em estado de inconsciência consciente, usar a ironia é fazer este gesto interpretativo que, por sua vez, tem vários modos de funcionamento, vários processos. Esse gesto é sempre, também, consciente das suas limitações. Pôr a ironia em acção é gerar consciências. Torna-se particularmente relevante examinar esta perspectiva enquanto proposta do e no *Livro do Desassossego*. Nesse contexto, o «registo consciente da inconsciência das nossas consciências» ganha outro valor. Esse «registo» sugere poder estar a propor outro sentido de texto para si. Esse sentido é fortalecido pela metáfora «metafísica das sombras autónomas, a poesia do crepúsculo da desilusão», um devaneio figurativo que quebra a concretude da explicação sobre o

homem superior. Essa quebra indica que caminhamos para o domínio do literário e mais particularmente para a narrativa de Bernardo Soares, culminando no movimento e no comentário que se segue a este:

Ergo-me da cadeira de onde, fincado distraidamente contra a mesa, me entretive a narrar para mim estas impressões irregulares. Ergo-me, ergo o corpo nele mesmo, e vou até à janela, alta acima dos telhados, de onde posso ver a cidade ir a dormir num começo lento de silêncio. A lua, grande e de um branco branco, elucida tristemente as diferenças socalcadas da casaria. E o luar parece iluminar alidamente todo o mistério do mundo. Parece mostrar tudo, e tudo é sombras com misturas de luz má, intervalos falsos, desnivelamentos absurdos, incoerências do visível. Não há brisa, e parece que o mistério é maior. Tenho náuseas no pensamento abstracto. Nunca escreverei uma página que me revele ou que revele alguma coisa. Uma nuvem muito leve paira vaga acima da lua, como um esconderijo. Ignoro como estes telhados. Falhei, como a natureza inteira.

(Pessoa 2011: 170)

A explicação sobre a qualidade de ironia do homem superior é recontextualizada no final. O novo contexto media a importância e a seriedade do que foi dito antes. Fica ainda *registrado* que Soares não se revelará na escrita, encetando também a dúvida relativamente à seriedade de tudo o que foi dito anteriormente. Este é também um exercício de *detachment*, frequente no *Livro*, em que o raciocínio é relativizado:

The idea of past contexts that are meaningful in themselves but which are no longer ‘ours’ requires the ironic viewpoint of detachment. Through irony we can discern the meaning or the sense of a context without participating in, or being committed to that context.

(Colebrook 2005: 3)

No final, resta o desprezo pelo que pensou anteriormente: «Tenho náuseas no pensamento abstracto». Este texto do *Livro* é particularmente importante porque permite-nos aceder à perspectiva irónica de Bernardo Soares na sua globalidade. Explica o funcionamento da ironia e as capacidades do «homem superior» e torna-se evidente que o seu entendimento da ironia deveria ser suficiente para poder considerar-se um membro dessa elite, mas considera, ainda assim que «Falh[ou] como a natureza inteira.»

É claro que esta lição que Bernardo Soares aprende com Sócrates e Sanches o perturba. A sua experiência parece estar bem resumida na leitura que Jonathan Lear faz da ironia socrática:

The point of Socratic irony is not simply to destroy pretenses, but to inject a certain form of not-knowing into polis life. This is his way of teaching virtue. And it shows the difficulty of becoming human: not just the arduousness of maintaining a practical identity in the face of temptation, but the difficulty of getting the hang of a certain kind of playful disrupting existence that is as affirming as it is negating. It is constitutive of human excellence to understand—that is, to grasp practically—the limits of human understanding of such excellence. Socratic ignorance is thus an embrace of human openendedness.

(Lear 2011: 36)

A dificuldade em *becoming human* é particularmente relevante para o caso de Bernardo Soares. Parece fácil reconhecer nesta ideia de «playful disruptive existence» algo semelhante às descrições dos sonhos, os «day-dreams», analisados no capítulo anterior e a sua parecença com as brincadeiras de criança. Conhecer os limites desta experiência pode ser, porém, complicado. É, pois, uma brincadeira com contornos de seriedade. Talvez por isso Fernando Pessoa faça questão de sublinhar que ironia não é «dizer piadas», mas uma forma de excelência humana atingível para aqueles com «domínio absoluto da expressão» (Pessoa 1999: 373).

Becoming human, tornarmo-nos humanos, é um processo, e habitar uma identidade prática enquanto nos observamos, também. Este segundo passo é, para Jonathan Lear, um «re-attachment» (Lear 2011: 19), uma reaproximação. Para Fernando Pessoa, procurar dominar a expressão é gerir o problema do desconhecido criando personagens como Bernardo Soares, uma figura particular escolhida por conseguir articular estes problemas num território textual incerto e, por isso, propício à ironia. Podemos ver na criação de uma estrutura literária para o seu *detachment* um movimento de reaproximação ou *re-attachment* a uma ideia de experiência humana.

O caso de Bernardo Soares é particular porque se trata de uma personagem literalmente em construção, que pode ser entendida como meta-metáfora irónica reconfiguradora desse processo de *becoming*, ou seja, permanentemente em devir. Quanto menos elementos paratextuais, ou exteriores ao *Livro*, Fernando Pessoa nos der sobre Bernardo Soares mais o *Livro* será o elemento que o define. Ou seja, o processo de *becoming* Soares definir-se-á apenas pelos sentidos que a sua narrativa criará para si. Não é, no entanto, do livro de Bernardo Soares que falarei de seguida.

Mas sim, da consciência irónica autoral que predomina em dois dos prefácios que Pessoa escreveu para o *Livro do Desassossego*.

Na célebre “Carta da Génese dos Heterónimos”, como ficou conhecida, onde Pessoa “explica” a concepção dos seus heterónimos, à figura de Bernardo Soares é atribuída uma descrição entre parêntesis. Este pormenor não é de somenos importância e pode ser lido como uma metáfora gráfica para o estatuto algo intermédio do denominado semi-heterónimo. Essa explicação surge no texto, não entre o esclarecimento sobre as biografias dos outros, mas sim num momento posterior, depois da exposição sobre o funcionamento dessa escrita *heteronímica*, no seguimento da resposta à pergunta «Como escrevo em nome desses três?...»³². Presume-se, então, que Soares não fará parte desse colectivo, nem terá o mesmo estatuto:

O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de *ténue* à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual [...].
(Pessoa 1999: 346-347)

Esta é a única menção a Bernardo Soares na carta. Apontado como o mais próximo de si, em termos de personalidade, mas, em simultâneo, uma manipulação da sua personalidade. O estado sonolento produz a libertação (suspensão) das «qualidades de raciocínio e inibição» que resulta numa prosa de «constante devaneio». Esta explicação aproxima a prosa de Bernardo Soares de uma experiência específica da consciência, resultante de um estado de libertação pela sonolência. O raciocínio complica-se, depois, na afirmação anuladora: «Sou eu menos o raciocínio e a afectividade.». De facto, o raciocínio é logo rasurado no início da explicação sobre Soares, mas ao subtrair também a afectividade, Pessoa destrói qualquer ideia de personalidade, tanto da sua como da de Soares e esvazia-a de conteúdo. Pessoa empurra Soares para o território inabitável do absurdo através da *reductio ad*

³² «Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê.» (Pessoa 1999: 345)

absurdum. Um lugar mais do que apropriado para o autor ficcional de um livro com o título *Livro do Desassossego*.

Sobra, então, a explicação da qualidade da prosa e, mais uma vez, surge a palavra “raciocínio”: «A prosa, salvo o que o raciocínio dá de *ténue* à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual [...]». Ficamos a saber, portanto, que o “raciocínio” está envolvido no processo de escrita, que tanto os raciocínios de Pessoa como os de Soares têm uma relação de cima para baixo, que a prosa de Soares possui uma leveza ou fraqueza nos raciocínios, quando comparada à de Pessoa, mas que isso é apenas secundário, porque são mais e mais fortes as semelhanças que as diferenças.³³ Esta insistência na ideia de «raciocínio» empurra a posição da prosa de Soares para um espaço entre o subconsciente (a sonolência) a caminho do inconsciente (o sono) e os processos mentais conscientes, organizados e intencionais inerentes à ideia de «raciocínio».

Desta carta estão ausentes pormenores biográficos de Soares, estando a sua figura sub-representada em comparação com as outras. Esta não é, claramente, uma carta sobre a génese do semi-heterónimo e qualquer explicação sobre essa figura é um acrescento à explicação principal sobre os heterónimos, confirmado, aliás, pelos parêntesis.

Esse é o ponto de chegada do *Livro*, a última palavra de Pessoa sobre a posição de Bernardo Soares na sua estrutura, no seu sistema. Bernardo Soares é diferente dos outros, não porque no final é associado por Pessoa a si, mas porque parte de uma posição abaixo dos outros. O “semi-heterónimo” é ajudante de guarda-livros, encontra-se socialmente abaixo de Ricardo Reis (médico) e Álvaro de Campos (engenheiro) e até de Fernando Pessoa (correspondente comercial). Alberto Caeiro, enquanto mestre, preenche um espaço acima dos outros, com uma autoridade poética que o faz transcender qualquer outra posição de estatuto, social ou outro. Fernando Pessoa resolve esta questão inicialmente num dos prefácios escrito numa fase inicial do *Livro*, quando escolhe ocupar o espaço de “guardião” do *Livro* de, naquela altura, Vicente Guedes:

³³ No dia da defesa desta tese, o Professor e membro do júri, Fernando Cabral Martins afirmou conhecer documentos que comprovariam a transcrição errada da palavra referida na carta e publicada na revista *Presença*, defendendo que a palavra que Fernando Pessoa teria utilizado seria a palavra francesa *tenue*. Sendo esse o caso, invalidaria esta leitura.

Fui o único que, de alguma maneira, estive na intimidade dele. Mas — a par de ter vivido sempre com uma falsa personalidade sua, e de suspeitar que nunca ele me teve realmente por amigo — percebi sempre que ele alguém havia de chamar a si para lhe deixar o livro que deixou. Agrada-me pensar que, ainda que ao princípio isto me doesse, quando o notei, por fim vendo tudo através do único critério digno de um psicólogo, fiquei do mesmo modo amigo dele e dedicado ao fim para que ele me aproximou de si — a publicação deste seu livro.

Até nisto — é curioso descobri-lo — as circunstâncias, pondo ante ele quem, do meu carácter, lhe pudesse servir, lhe foram favoráveis.

(Pessoa 2011: 45)

A ironia neste contexto é o facto de Guedes precisar de Pessoa, por não ter mais ninguém. Fernando Pessoa ganha assim um poder duplo sobre o texto e o seu nome, dois valores. Enquanto autor real tem sempre o poder hipotético de destruir a sua obra, enquanto responsável pelo espólio do autor-fictício do *Livro*, podia não honrar o compromisso com aquele homem, deixando morrer o seu livro.

O jogo meta-irónico do *Livro* é, desde o início, criado a partir da sua auto-referencialidade: «Para Vicente Guedes ter consciência de si foi uma arte e uma moral; saber foi uma religião [...]». É como se a intenção fosse criar uma alegoria da autoconsciência. Ainda numa primeira fase do *Livro*, já a posição de partida do narrador é de inferioridade, neste caso, social:

As misérias de um homem que sente o tédio da vida do terraço da sua vila rica são uma coisa; são outra coisa as misérias de quem, como eu, tem que contemplar a paisagem do meu quarto num 4.º andar da Baixa, e sem poder esquecer que é ajudante de guarda-livros.

(Pessoa 2011: 496)

Estes dois exemplos mostram a discrepância entre a inflação da primeira versão de Guedes e a redução à insignificância dessa mesma experiência, a da autoconsciência. Na primeira instância, escrita no âmbito de um prefácio de Fernando Pessoa, o narrador do *Livro* é exaltado, na segunda, fala de si mesmo menosprezando a sua condição.

Com o desenvolvimento da autoria ficcional da personagem de Bernardo Soares, e com a mudança de morada para a Rua dos Douradores, a experiência do narrador do *Livro* vai ganhando consistência: «[...] e do alto da majestade de todos os sonhos, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Mas o contraste não me esmaga — liberta-me; e a ironia que há nele é sangue meu. (Pessoa 2011: 52)». A ironia é precisamente da pequenez de Soares para a grandeza do seu sonho, um

movimento da hipérbole para a lítote que também acontece no sentido contrário: «E na mesa do meu quarto sou menos reles, empregado, e anónimo, escrevo palavras com a salvação da alma e douro-me do poente impossível de pináculos altos vastos e longínquos [...]» (Pessoa 2011: 53). O poder irónico de Soares é a capacidade para reconstruir o seu sentido metafísico e estruturar este movimento construindo paradoxos dentro de paradoxos. No final, a ironia que se prolonga e se constrói nos vários textos propõe outras, conservando o discurso de Soares na sua meta-ficcionalidade problemática: «Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida.» (Pessoa 2011: 205) Os vários papéis paradoxais de Soares (autor de um livro dos seus sonhos, ajudante de guarda-livros) unem-se na sua condição improvável de ser tudo isso, e essas “verdades” tornam-se tão válidas quanto a possibilidade de existir apenas como «figura de livro». Porque o seu livro trata declaradamente da vida de uma figura de livro, que se escreve a si mesma, dialogando com a impossibilidade maior de construção concreta na linguagem:

Far from being a return to the world, the irony to the second power or “irony of irony” that all true irony has to engender asserts and maintains its fictional character by stating the continued impossibility of reconciling the world of fiction with the actual world.

(De Man 2005: 218)

Nos seus raciocínios, Soares é mais pequeno que os outros, mas também maior que os outros. É humano na sua capacidade para ter dores de cabeça e na sua incapacidade de fazer das dores de cabeça literatura:

E, neste momento, de repente, lembro-me com que melhor nobreza um dos grandes prosadores diria isto. Desenrolaria, período a período, a mágoa anónima do mundo; aos seus olhos imaginadores de parágrafos surgiriam, diversos, os dramas humanos que há na terra, e através do latejar das fontes febris erguer-se-ia no papel toda uma metafísica da desgraça. Eu, porém, não tenho nobreza estilística. Dói-me a cabeça porque me dói a cabeça. Dói-me o universo porque a cabeça me dói.

(Pessoa 2011: 314)

A sua incapacidade para produzir algo a partir das suas dores de cabeça é uma consequência da sua posição de criador de metáforas tosco, que em resposta à possibilidade de engrandecer as suas dores de cabeça apenas consegue produzir a imagem totalizante: «Dói-me o universo porque a cabeça me dói.» A sua metáfora é uma falsa modéstia, inserida numa oposição entre o literário e o “apenas” metafórico,

inscrevendo o papel autoral de Soares numa posição à parte, sem o estatuto dos «grandes prosadores». Mas, no *seu* livro, cada um tem o papel que determinou, escrever é dominar a perspectiva e, Soares, um prosador que ironiza sobre si mesmo.

A ironia é o que permite a convivência de todas estas versões da autoconsciência de Soares e com que nelas sejam permanentemente recontextualizados tanto o próprio *Livro* como o narrador. A autoconsciência é sempre fértil, mesmo quando se contradiz produz mais elementos, não deixa a narrativa morrer. O assumir uma posição e uma ideia de agência provoca uma ironia que é performativa: «Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida» (Pessoa 2011:205); «Nunca deixarei, creio, de ser ajudante de guarda-livros de um armazém de fazendas. Desejo, com uma sinceridade que é feroz, não passar nunca a guarda-livros.» (Pessoa 2011: 347); «A glória nocturna de ser grande não sendo nada!» (Pessoa 2011: 53). Na sua afirmatividade, as suas contradições (ser “apenas” ajudante de guarda-livros e poder sonhar, ser “apenas” uma figura de livro e escrever um livro) tornam-se *reductio ad absurdum*, multiplicando-se em contextos impossíveis tornado possíveis pela força da repetição. Dentro da sua temporalidade a-cronológica da consciência, que escapa à disciplina temporal de uma narrativa que contém a sua própria conclusão, a ironia do *Livro* torna-o também no seu próprio epílogo, a condenação a prometer uma temporalidade de um livro sem fim. Tornando-se assim também as instabilidades do *Livro* na garantia da estabilidade da personagem romanesca, fixada numa morada, num escritório, e num quarto, remetendo a inconstância do discurso para o plano do sonho:

A geografia da consciência da realidade é de uma grande complexidade de costas, acidentadíssima de montanhas e lagos. E tudo me parece, se medito de mais, uma espécie de mapa como o do Pays du Tendre ou das Viagens de Gulliver, brincadeira inscrita num livro irónico ou fantasista para gáudio de entes superiores, que sabem onde é que as terras são terras.

(Pessoa 2011: 317)

A imagem do mapa ilustra bem as várias paragens da consciência de Bernardo Soares, que mapeia planos de existência a partir dos espaços concretos: o do escritório, o do quarto, e os vários estabelecimentos e ruas da Baixa que frequenta. Esses espaços reconhecíveis e, por isso, verosímeis são o palco da sua fatalidade e do seu comentário sobre a fatalidade dos outros:

Todos nós, que sonhamos e pensamos, somos ajudantes de guarda-livros num Armazém de fazendas, ou de outra qualquer fazenda em uma Baixa qualquer. Escrituramos e perdemos; somamos e passamos; fechamos o balanço e o saldo invisível é sempre contra nós.
(Pessoa 2011: 379)

Bernardo Soares acolhe a ideia de outros na sua cidade e na sua consciência, redefinindo a sua ironia também para eles. Também eles devem viver em oposições, mesmo que não sejam as metáforas da experiência de Soares (escrituramos/perdemos, somamos/passamos) também as suas vidas deverão ser determinadas pela inevitabilidade do fim. A ironia maior é a ironia do fim, que torna os exercícios da vida e da escrita absurdos. Soares não consegue, todavia, evitar esta sua obsessão analítica que é a vida, está condenado a viver para a análise, fruto da sua distância entre o que diz ser, o que é, e aquilo que consegue compreender sobre si mesmo. A consciência irônica de Soares é, por isso, a vitalidade do *Livro*: «A tragédia principal da minha vida é, como todas as tragédias, uma ironia do Destino.» (Pessoa 2011: 2000). Essa fatalidade só é ultrapassada quando ironiza com a sua condição: «Mas vejo também que fugir a isto seria ou dominá-lo ou repudiá-lo, e eu nem o domino, porque o não excedo adentro do real, nem o repudio, porque, sonhe o que sonhe, fico sempre onde estou.» (Pessoa 2011: 200).

Epílogo

Esta tese articula o *Livro do Desassossego* com as várias posições que o texto ocupa não só no universo de escrita pessoano, como também a que poderá vir a ocupar no cânone do modernismo europeu. Desde o seu início, esta investigação observou o texto do *Livro do Desassossego* na sua organicidade histórica. É por sabermos mais sobre o *Livro* hoje do que alguma vez soubemos que conseguimos perceber como as ideias do *Livro* existem também na crítica e na poesia de Pessoa.

Uma investigação sobre qualquer texto pessoano que pretenda olhar para a relação de Pessoa com outros autores é sempre necessariamente produtiva. Para começar, todo o texto pessoano é intertexto e todo o texto pessoano produz mais metatexto pessoano. O texto pessoano cria, ainda, relações intertextuais com outros autores, de diferentes épocas e tradições literárias, e produz, também por isso, uma ideia de crítica.

Este trabalho olhou para como o *Livro do Desassossego* é uma proposta romanesca porque Pessoa trabalhou para aprimorar a personagem Bernardo Soares e, ainda, para como o *Livro do Desassossego* se tornou o livro da consciência de Bernardo Soares, em vez de o de uma consciência de uma personagem sem textura, receptáculo de textos soltos sobre a consciência. É a textura de Bernardo Soares que interessa na avaliação das qualidades romanescas na obra. A identidade de Soares solidifica-se assim que sai do seu quarto, assim que as ruas da cidade de Lisboa se abrem para si, e se tornam espaços seus, preenchidos por figuras que reconhece e com quem interage repetidamente.

Fernando Pessoa demora bastante tempo a desenhar a personagem Bernardo Soares. A obsessão com as personagens dos outros, em particular com as de William Shakespeare, mas também com as de Dickens, e com a sua psicologia, transparece em alguns dos seus textos críticos e contamina também o *Livro do Desassossego*. A narrativa da consciência de Bernardo Soares é construída no mesmo contexto em que é proposta uma forma de ler as consciências de outras figuras e de outras personagens da literatura.

O ponto de partida e de chegada deste texto foi também a reavaliação do estatuto do *Livro do Desassossego* no universo literário pessoano. Reconhecemos Pessoa como poeta nacional, mas não reconhecemos a sua tentativa romanesca necessariamente como merecedora de um lugar de destaque num cânone possível do romance. Um dos objectivos desta tese foi olhar para Fernando Pessoa como contemporâneo de James Joyce e Virginia Woolf, sendo que realmente o foi na escrita, embora numa cidade diferente. Fernando Pessoa reconhecia no romance um género de futuro, embora não tivesse encontrado um exemplo prático dessa ideia.

Os romances de James Joyce e Virginia Woolf, enquanto obras reconhecidamente canónicas, beneficiaram de muitas leituras e análises desde a sua publicação até aos dias de hoje. Nelas é aprofundada a análise da consciência, de como nesses textos a *praxis* da escrita da consciência é complexa e intertextual. Chamar-lhes romances de *stream of consciousness* é assumir a complexidade de um problema que ocupará a exegese por muitos mais anos. Era essa, aliás, a vontade de Joyce: «I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant and that's the only way of insuring one's immortality. » (Ellman 1983: 521). A abordagem comparativa acabou por servir, por isso, dois propósitos: não só ajudou na leitura da aplicação da teoria sobre *stream of consciousness* a romances concretos, como também ajudou na investigação sobre as inovações trazidas pelos dois autores para o género e para o cânone.

Quando se considera a consciência em textos literários tão complexos e com tantas relações intertextuais dentro deles, não fica espaço para mais nada. Por isso, muitos dos textos teóricos citados sobre este tema circunscrevem-se às técnicas literárias utilizadas para simular a consciência, e não aprofundam as valências temáticas da consciência. Porque este estudo tinha a obrigação de olhar para esses dois elementos, tornou-se importante compreender essas obras na sua totalidade e não apenas como exemplos de determinadas técnicas literárias. Sem essa investigação

adicional, não se teria chegado à análise do espaço urbano, um elemento importantíssimo e agregador de todas as consciências.

Na análise de tudo o que falta ao *Livro do Desassossego* para ser romance, encontrei uma possibilidade de um projecto para um romance, num texto que se preocupa mais em construir uma personagem de romance do que, propriamente, em seguir o protocolo de um único género, uma posição bastante comum em romances metaliterários e que só torna o *Livro*, paradoxalmente, mais romanesco. A história do género continua e o confronto do *Livro do Desassossego* com o romance pós-moderno parece o próximo passo óbvio. Daqui para a frente, quanto mais autores estilhaçarem intencionalmente a forma do romance, mais romance o *Livro do Desassossego* se tornará.

O *Livro do Desassossego* actualiza os pressupostos do romance modernista pondo-se repetidamente em causa enquanto obra. Nesse sentido, reconhecemos como inovação pessoana a sustentação de uma posição irónica no âmbito de um texto romanesco da consciência. Habitualmente, um romance sobre a consciência, cujo texto opera a partir de um presente imediato, não tem tempo para muitas divagações sobre a possibilidade da sua escrita. É preciso desenhar a consciência textualmente e operá-la eficazmente. É preciso construir para ela uma cronologia à qual se consiga regressar. Escrever sobre a escrita torna-se, assim, uma interrupção. Fernando Pessoa consegue conjugar estes dois elementos, a consciência e a escrita, numa estrutura romanesca. Fá-lo utilizando muitas das mesmas técnicas literárias que James Joyce e Virginia Woolf, mostrando dominar uma ideia de ficção que comportará também a criação de uma personagem com uma psicologia complexa.

Pessoa consegue construir a ironia de ser Bernardo Soares, sempre em comparação com os outros, alguns dos quais também escreveram obras, todos eles com mais sorte na vida que Soares, que se quer autor impossível para que a ironia funcione. A ironia de Soares é que ele não pode ser o que é, mas é-o independentemente de tudo isso. De todas as coisas que ele não pode ser, aquela sobre a qual mais gosta de divagar é da sua impossibilidade de produzir obra. Assumindo isso, torna-se, também, na afirmação disso. Desta forma, Pessoa vai construindo vários sentidos para os textos e renovando a sua condição para a ironia, dentro de um e entre vários textos.

Bernardo Soares pode ser uma personagem de romance como Leopold Bloom e Mrs. Dalloway porque, como eles, ocupa o seu lugar no espaço urbano em termos

de linguagem e narrativa, e produz uma experiência pessoal a partir desse espaço. A aparente vontade de solidão de Bernardo Soares esbarra na realidade do espaço urbano da multidão; espaço no qual também procura o outro para a sua análise, estabelecendo relações de proximidade intermédias; não inteiramente próximas, nem inteiramente distantes.

Estes três protagonistas conseguem produzir um contacto relevante com um outro, pertencem necessariamente a comunidades, estão dentro delas, ainda que se auto-observem, por vezes, como deslocados. Nos casos de *Ulysses* e *Mrs. Dalloway*, conseguimos perceber tudo isso ao longo de um só dia. Conseguimos percebê-lo porque a consciência nos mostra a história dessas relações. No caso do *Livro do Desassossego*, a história dessas relações pode ou não estar nos outros textos, dependendo dos textos que lermos e da ordem em que os lermos, processa-se, por isso, numa temporalidade diferente.

Esta análise partiu de um estudo integral de *Livro do Desassossego*, nela observei a prevalência de Soares enquanto protagonista produtor de uma ideia de romance e partindo de uma ideia de personagem de romance. Tomei sempre atenção às indicações e datações feitas pelos filólogos encarregues da edição da obra. Mesmo assim, consegui trabalhar com ela a partir da sua incoerência e materialidade problemática. O *Livro* que Pessoa queria publicar no final da sua vida incluiria apenas prosa, determinando ainda mais a possibilidade romanesca do mesmo para a posteridade.

Os romances de Virginia Woolf e James Joyce subvertem o protocolo do romance e fazem-no conscientes de estarem a operar de dentro de um género específico, com uma história e uma tradição, ao mesmo tempo que estabelecem alguns preceitos que tentaram impor ao género para o futuro. Na crítica de Virginia Woolf, esta vontade é clara. James Joyce fá-lo indirectamente, na prática, com *Ulysses* e mais tarde de forma mais premente com *Finnegan's Wake*. Ao contrário dos romances de Virginia Woolf, *Ulysses* é um edifício literário, que parte de uma perspectiva de romance propenso a incluir outras possibilidades genológicas dentro de si, uma resposta a uma ideia de romance capaz de destronar a epopeia, aproveitando para recontextualizar a *Odisseia*. Nesse sentido, a sua originalidade é mais eficaz no seu efeito, prolongando-se na história do género.

Fernando Pessoa cria o seu próprio protocolo para depois subvertê-lo. Também considera incluir vários géneros no seu livro. Mas, no final, a frustração

poética de Bernardo Soares torna-se uma parte da sua história, espelhada na inconsistência genológica do livro que o seu criador teria imaginado.

Alguns críticos pessoanos reconheceram cedo as características romanescas do *Livro do Desassossego*, mas quase todos o enfrentaram inicialmente como um objecto literário estranho e desconcertante, difícil de enquadrar enquanto livro na organização provisória que já teriam encontrado para o universo pessoano. Publicar o *Livro do Desassossego* parecia inicialmente uma intenção espúria, pois dificilmente os editores conseguiriam publicar o *Livro do Desassossego* que Pessoa teria publicado. A surpresa que a inovação pessoana da heteronímia causou; especialmente quando começa a ser analisada numa escala maior, no final dos anos 70, por pessoanos de vários países e nacionalidades; resultou no surgimento de um *Livro do Desassossego* em 1982, como anticlímax, obrigando muitos a repensar a sua teoria da obra para uma outra que articulasse o *Livro do Desassossego* com os heterónimos. Apesar de tudo o que deixou escrito sobre como deveria ser lida e organizada a sua obra, a densidade do *Livro do Desassossego*, aquando da sua publicação em livro, foi uma surpresa inesperada. Focou-se demasiado no carácter fragmentário da obra durante muito tempo, ignorando-se o quanto a ideia de forma era tão importante para Pessoa. Felizmente, a crítica pessoana já abandonou essa abordagem. Espero que este estudo seja mais uma prova de que é possível reconhecer-se uma forma neste objecto literário inacabado.

As questões em torno da ideia de autor e de personagem na obra de Fernando Pessoa continuarão a ser vitais para análises futuras de todos os elementos que compõem a sua obra literária. O *Livro do Desassossego* é um óptimo ponto de partida para a consideração deste assunto, mas há outros. São temas que não se esgotam num autor múltiplo em busca da multiplicação. O que importar realçar é que Bernardo Soares merece ser avaliado enquanto personagem de romance, numa condição diferente da dos heterónimos, mas, ao mesmo tempo, em articulação com ela. Bernardo Soares é o *Livro do Desassossego* na sua produção de sentidos para si mesmo, e o *Livro do Desassossego* é o romance moderno inacabado de Fernando Pessoa, sobre a consciência e da consciência. Veremos o que as próximas leituras do *Livro do Desassossego* farão com ele.

BIBLIOGRAFIA CITADA

De Fernando Pessoa

- Pessoa, Fernando (1989). *A Procura da Verdade Oculta: Textos Filosóficos e Esotéricos*. ed. António Quadros. Mem Martins: Europa América.
- Pessoa, Fernando (2013). *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*. ed. Pauly Ellen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Pessoa, Fernando (2007). *Aviso Por Causa da Moral e Outros Textos de Intervenção de Álvaro de Campos*. Lisboa: Editorial Nova Ática.
- Pessoa, Fernando (2000a). *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*. ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Pessoa, Fernando (1998). *Correspondência 1905-1922*. ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Pessoa, Fernando (1999). *Correspondência 1923-1935*. ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Pessoa, Fernando (2003). *Escritos Autobiográficos. Automáticos e de Reflexão Pessoal*. ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Pessoa, Fernando (2006). *Escritos Sobre Génio e Loucura*. dois volumes. ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Pessoa, Fernando (2000b). *Fernando Pessoa Poesia Inglesa I*. edição de Luísa Freire, Lisboa: Assírio e Alvim.
- Pessoa, Fernando (2000c). *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*. ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Pessoa, Fernando (2011). *Livro do Desassossego: Composto por Bernardo Soares Ajudante de Guarda-Livros na cidade de Lisboa*. ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Pessoa, Fernando (1972). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando (1971). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando (2004). *Poesia de Alberto Caeiro*. ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Pessoa, Fernando (2002). *Poesia de Álvaro de Campos*. ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Pessoa, Fernando (1993). *Pessoa Inédito*. ed. Teresa Rita Lopes. Braga: Livros Horizonte.

Pessoa, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. ed. de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Pessoa, Fernando (2012). *Teoria da Heteronímia*. ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim.

De Virginia Woolf e James Joyce

Joyce, James (2000). *Ulysses: Annotated Student Edition*. Primeira edição de 1922. London: Penguin.

Woolf, Virginia (2000). *Mrs. Dalloway*. Primeira edição de 1925. London: Penguin.

Woolf, Virginia (2003). *The Common Reader Vol. 1*. Primeira edição de 1925. London: Vintage.

Sobre Fernando Pessoa

Bréchon, Robert (1997). *Estranho Estrangeiro: Uma biografia de Fernando Pessoa*. trad. Maria Abreu e Pedro Tamen. Lisboa: Círculo de Editores.

Bréchon, Robert (1987). "La conscience et le réel dans le 'Livro do Desassossego'" in *Actas II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos (Nashville)* Porto: Centro de Estudos Pessoaanos.

Castro Mariana Gray de (2010). *Fernando Pessoa's Shakespeare: A thesis submitted to King's College London for the Degree of Doctor of Philosophy*. Department of Portuguese and Brazillian Studies. London: King's College.

Castro Mariana Gray de (2006). "Oscar Wilde, Fernando Pessoa, and the Art of Lying". in *Portuguese Studies*, Vol. 12, No. 2.

Crespo, Ángel (1988). "Portugal, en el camino hacia la dictadura. Pessoa y el Comercio. El Libro del Desasosiego". in *La Vida Plural de Fernando Pessoa*. Barcelona: Seix Barral.

Estibeira, Maria do Céu (2008). *A Marginália de Fernando Pessoa*. tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Galhoz, Maria Aliete (1985). "Fernando Pessoa e a ficção (?) de um real (quotidiano) para Bernardo Soares 'Livro do Desassossego'". in *Actas II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos (Nashville)*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos.

Gil, José (1994). "IV A Onda, o Ritmo, o Contágio". in *O Espaço Interior*. Lisboa: Presença.

Jackson, K. David (2010). *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. Oxford: Oxford University Press.

Margarido, Alfredo (1985). "Bernardo Soares: escrever é existir". in *Colóquio (artes) Letras*, 88, 11, Lisboa: FCG.

Mendes, Margarida Vieira (1981). "Fernando Pessoa e os seus Heterónimos: Significado Literário de uma Carta-Epitáfio". in *Persona 5*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos da Universidade do Porto.

Padrão, Maria da Glória (1977). "A Escrita do Desassossego". in *Persona 1*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos da Universidade do Porto.

Patrício, Rita (2012). *Episódios: Da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, V. N. Famalicão: Edições Húmus.

Perrone-Moisés, Leyla (1990). "Apontamentos Sobre a Poética Do Fragmento Na Prosa De Bernardo". in *Um Século de Pessoa: actas do centenário do Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

Rocha, Clara (1992). "O 'Livro do Desassossego' de Bernardo Soares e o 'Diário Íntimo' de Manuel Laranjeira" in *Máscaras de Narciso: Estudos Sobre Literatura Autográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.

Seixo, Maria Alzira (1990). "Ficções do Livro" in *Um Século de Pessoa: Actas do Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

Seixo, Maria Alzira (1987). *Para Um Estudo da Expressão do Tempo No Romance Contemporâneo Português*. Imprensa Nacional Casa da Moeda Lisboa.

Sepúlveda, Pedro (2013). *Os Livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.

Siaflekis, Zacharias I. (2000). "Li Livre de l'intranquillité: logique générique et acte communicationnel" in *Colloque de Cerisy. Pessoa. Unité, Diversité Obliquité*. Editions Christian Bourgois: Paris.

Simões, João Gaspar (1985). "O Livro do Desassossego, um falso diário íntimo". in *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Nashville*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos da Universidade do Porto.

Sousa, João Rui de Sousa (2010). *Fernando Pessoa: Empregado de escritório*. 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim.

Tabucchi, Antonio (1993) primeira edição de 1986. "Bernardo Soares, Uomo Inquieto e Insonne". in *Il Libro Dell' Inquietudine*. Milano: Feltrinelli

Uribe Lozada, Jorge (2014). *Um Drama da Crítica: Oscar Wilde, Walter Patter e Mathew Arnold, Lidos Por Fernando Pessoa*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vianna, Hermano (1999). "Ternura e Atitude Blasé na Lisboa de Pessoa e na Metrópole de Simmel" in *Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*. org. Gilberto Velho. Jorge Zahar. Rio de Janeiro.

Sobre *Stream of Consciousness*

Cohn, Dorrit (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Friedman, Melvin (1955). *Stream of Consciousness: A study in literary method*. New Haven: Yale University Press.

Humphrey, Robert (1968). *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Los Angeles: University of California Press.

Sobre James Joyce e Virginia Woolf

Harding, Desmond (2005). *Writing the City: Urban Visions & Literary Modernism*. London: Taylor and Francis.

Walkowitz, Rebecca L. (2006). *Cosmopolitan Style: Modernism beyond the nation*. New York City: Columbia University Press.

Sobre Virginia Woolf

Squier, Susan Merrill (1985). *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Sobre James Joyce

Budgen Frank (2004). "Conversations With James Joyce (1934)". in *James Joyce's Ulysses: A Casebook*. ed. Derek Attridge. New York: Oxford University Press.

Ellman, Richard (1983). *James Joyce*. New York: Oxford University Press.

Hayman, David (2002) "Cyclops". in *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. ed. by Clive Hart and David Hayman. Los Angeles: University of California Press.

Kenner, Hugh (2002). "Circe" *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Berkeley: University of California Press.

Killham, John (1965). "'Ineluctable Modality' in Joyce's Ulysses." in *Quarterly 34*, University of Toronto: Toronto.

Outra Bibliografia

Baudelaire, Charles (2004). *O Pintor da Vida Moderna*. trad. Teresa Cruz. Vega: Lisboa.

Bergson, Henri (1941). *A Evolução Criadora*. Edições 70: Lisboa.

Colebrook, Claire (2005). *Irony*. Routledge: New York City.

Conrad, Peter (2006). "Milton, 'Author and end of all things'" in *Cassell's History of English Literature*. London: Cassells.

De Man, Paul (1984). “Autobiography As De-Facement” in *The Rhetoric of Romanticism*. New York City: Columbia University Press.

De Man, Paul (2005). “The Rhetoric of Temporality.”. primeira edição 1971. in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Routledge.

Freud, Sigmund (1995). “Creative Writers and Day-Dreams”. primeira edição de 1908.

Gadamer, Hans-Georg (2006) *Truth and Method*. New York City: Continuum.

James, William (1957). *The Principles of Psychology*. Dois Volumes. primeira ed. 1890. Cambridge: Dover.

Lear, Jonathan (2011). *A Case for Irony*. Cambridge: Harvard University Press.

Marx, Karl (1988). *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844 and the Communist Manifesto*. trad. Martin Milligan. New York City: Prometheus.

Marx, Karl; Engels, Frederick (1997). *Marx & Engels Collected Works: Capital, Vol. II*. primeira edição, 1883. Volume 36. London: Lawrence & Wishart.

Nabokov, Vladimir (1982). *Lectures on Literature*. ed. Fredson Bowers. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Sadock, Benjamin et. alli. (2009). *Kaplan and Sadock's Comprehensive Textbook of Psychiatry*. Philadelphia: Lippincott Williams & Wilkins.

Sontag, Susan (2009) Primeira edição de 1961. “On Style”. in *Against Interpretation and Other Essays*. Penguin: London.

Shoulson, Jeffrey (2004). "Milton's Bible". in *The Cambridge Companion to 'Paradise Lost'*. edited by Louis Schwartz. Cambridge: Cambridge University Press.

Simmel, Georg (2002). “The Metropolis and Mental Life” in *The Blackwell City Reader*. Primeira edição de 1903. Oxford and Maiden: Wiley-Blackwell:

Livros da Biblioteca de Fernando Pessoa

Bridges, Robert (1901). *Milton's Prosody*. Oxford: University of Oxford.

S/A (1818) “The Times”, 19 de Setembro. London.

Stone, William Johnson (1901). *Classical Metres in English Verse*. Oxford: University of Oxford.

Espólio

BNP/E3-Espólio Digital de Fernando Pessoa. Biblioteca Nacional de Portugal.

